سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقیٔ اردو (ہند) نمبر ۱۷

"بوطیقا" POETICS

از

ارسطو

مترجمہ

عزیز احمد بی۔ اے۔ آنرز (لندن)

اُستاد انگریزی جامعۂ عثمانیہ

شایع کردہ

انجمن ترقیٔ اردو [ہند] دہلی

۱۹۴۱ء

قیمت [illegible]

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اُردو (ہند) نمبر ۱۷۱

فنِ شاعری

[”بوطیقا“ POETICS]

از

ارسطو

مترجمہ

عزیز احمد - بی - اے - آنرز (لندن)
استاد انگریزی جامعۂ عثمانیہ

شایع کردہ
انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی
سنہ ۱۹۴۱ء

فہرست مضامین

(۱)

(ارسطو کی "فنِ شاعری" یا "بوطیقا" دنیا بھر میں نہ سہی تو کم از کم یورپ بھر میں ادبی تنقید پر پہلی کتاب ہی۔ شاید ہی کسی اور کتاب نے دنیا بھر کی تنقید پر خصوصاً اور ادب پر عموماً اتنا اثر ڈالا ہو) جس جس زمانے میں جس جس قوم نے ارسطو کے فلسفے کی قدر کی اس کتاب کو بھی صحیفۂ آسمانی کے قریب قریب سمجھا۔ جیسے صحائف آسمانی کی شرحیں لکھی جاتی ہیں اور آیات کی تاویلیں کی جاتی ہیں، ارسطو کی اس تصنیف کے مشکل جملوں یا مبہم الفاظ کی تاویلوں میں) دفتر کے دفتر سیاہ کیے گیے۔ ایک اور دل چسپ بات یہ ہی کہ شاید ہی کسی اور تنقیدی کتاب کو اس قدر غلط معنی پہنائے گئے ہوں، اور اس سے اتنے غلط نتیجے نکالے گئے ہوں، جتنے ارسطو کی اس سیدھی سادی تصنیف سے نکالے گئے (جو کتاب ارسطو نے یونانی شاعری اور یونانی ڈرامہ کے متعلق لکھی تھی اُسے مغرب نے اور ایک حد تک مشرق نے نمونۂ ہدایت بنانا چاہا اور اس سلسلے میں بہت سی غلطیاں کیں)۔

لیکن باوجود اس تمام تاریخی پس منظر کے آج بھی ارسطو کی کتاب اپنی خوبیوں کے باعث یکتا ہی (تنقید اور خصوصاً نظری تنقید ایک ایسی چیز ہی جس

کے تمام پہلوؤں پر نظر رکھنا ارسطو ہی کا کام تھا۔ ارسطو کے بعد کے تمام نقّاد اپنا اپنا نظریہ تو پیش کرتے رہے۔ یا دوسروں کے نظریے دُہراتے رہے۔ لیکن اس کی سی جامع بحث اُس کے سے استدلال پر کسی کو قدرت نہ حاصل ہوسکی۔ مُعلّمِ اوّل آج بھی مُعلّمِ اوّل ہی۔ ارسطو کی یہ تصانیف جہاں تک اس کی اپنی تصانیف اور اس کے اپنے فلسفے کا تعلق ہی، اُس کے فلسفیانہ افکار کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتی ہی، لیکن جہاں تک ادب اور فن تنقید کا تعلق ہی آج بھی کوئی اور کتاب ارسطو کی "بوطیقا" کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔

(۲)

علمِ النسانیات نے اس مسئلے کو تو ایک حد تک حل کر دیا ہی کہ فنونِ لطیفہ اور شاعری تنقید سے زیادہ قدیم ہیں — اگرچہ کہ یہ فنونِ لطیفہ خود زندگی کی تنقید ہیں — کیونکہ فنونِ لطیفہ اور شاعری کی ابتدا قدیم ترین ساحرانہ اور مذہبی رسومات سے ہوئی ہی۔ لیکن تنقید فنونِ لطیفہ اور شاعری کے وجود میں آتے ہی خود بخود پیدا ہوگئی ہوگی۔ جب کوئی چیز وجود میں آتی ہی تو ایک معیار بھی اُس کو جانچنے کے لیے اُسی کے ساتھ پیدا ہوتا ہی۔

یونانی شاعری اور ڈراما میں شروع ہی سے تنقیدی اجزا موجود ہیں، اگرچہ کہ شروع شروع میں ان اجزا کی کوئی منظّم صورت نہ تھی۔ ہم کہ آئے ہیں کہ ارسطو کی کتاب ہی اس فن پر یورپ میں پہلی کتاب ہی۔ پھر بھی اس سے پہلے کے یونانی ادب کے تنقیدی اشارات کا اگر مطالعہ کیا جائے تو دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس طرح کا قدیم ترین تنقیدی اشارہ ہومر کی "ایلیڈ" کے اٹھارہویں حصّے میں ملتا ہی۔ ہومر اُس سُنہرے نقش کی تعریف کرتا ہی جو ہی فیس ٹس (Hephaestus) نے ایک ڈھال پر بنایا تھا۔ ڈھال پر اس کاری گر

نے ہل چلی ہوئی زمین کا نقش کھودا تھا۔ ہومر اس کو یوں بیان کرتا ہے:۔

"ہل کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا، اور ہل چلی
ہوئی زمین کا سا تھا؛ حالانکہ یہ سب سونے کا کام تھا۔ یہ اُس
کے فن کا معجزہ تھا"۔)

اس جملے میں جو تنقیدی صفت ہے اُس کی پروفیسر برنارڈ بوزانکے (Bernard Bosanquet) نے بڑی تفصیل سے وضاحت کی ہے (اس جملے میں یونان کے شاعر نے نہ صرف صنّاع کے فن کی خوبیوں کو بیان کیا ہے، بلکہ شبیہہ اُتارنے کی مشکل کا بھی بڑی خوبی سے اندازہ لگایا ہے۔

یہ اشارہ تو ایک ایسے فن کی طرف تھا جو شاعری سے مختلف ہے لیکن شاعری کے متعلق پہلا تنقیدی اشارہ بھی ہمیں ہومر ہی کی دوسری تصنیف "اوڈی سی" (Odeyssey) میں ملتا ہے:۔

"اُس مقدّس مُطرب ڈیموڈکس کو بُلاؤ کیونکہ خدا نے اُسے
جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی۔ اِس
لیے کہ جیسے اُس کا دل چاہے اس طرح گا کر وہ انسانوں کو
خوش کرے"۔

(اوڈی سی۔ حصّۂ ہشتم)

اِس میں تنقیدی اشارے یہ ہیں:۔ شاعر نے مطرب کو مقدّس قرار دیا ہے اور گانے کو ایک خداداد نعمت قرار دیا ہے اور (گیت) گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو۔

ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کا ایک بڑا مقصد لطف مہیّا کرنا ہے۔

"اوڈی سی" کے اس حصّے میں ہومر شاعری کے ایک اور فرض کی طرف

اشارہ کرتا ہی۔ شاعر کا فرض ہی کہ جو کچھ وہ بیان کرے وہ "سچ" بھی ہو۔

"اگر تو مجھے یہ (کہانی) سچ سچ سُنائے گا تو میں تمام لوگوں
میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل
ہُنر عنایت کیا ہی"

(یونان کے ڈراما نگاروں میں بھی تنقیدی احساس بہت کافی تھا۔ انھیں ڈراما نگاروں کی ارسطو نے بار بار مثال دی ہی۔

اِن میں سے یوری پے ڈیز (Euripides) کی تصانیف کے اسلوب کی بنا پر اُس کے تنقیدی نقطۂ نظر کو ارسٹوفینز (Arislophances) نے اپنے ڈرامے "میڈک" میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہی۔ ارسٹوفینز نے یوری پے ڈیز اور اسکائی لس (Aeschylus) کا ایک فرضی مکالمہ قلم بند کیا ہی۔ اس مکالمے میں اسکائی لس اس عام نقطۂ نظر کی نمایندگی کرتا ہی کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیئے۔ (کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہی)۔ یوری پے ڈیز کا نقطۂ نظر اس کے برعکس ہی۔ ورڈ سورتھ سے کئی ہزار سال پہلے اُس کے ڈرامے کے افراد اصولاً روزمرہ کی بولی میں باتیں کرتے ہیں۔ اس بنا پر ارسٹوفینز نے یوری پے ڈیز کی زبانی یہ جملے لکھے ہیں۔

"میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چُنی ہیں"

"ہمیں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔"

"میں نے اپنے فن کے ساتھ بحث مباحثے اور سوجھ بوجھ کو شامل کیا ہی اور میں نے لوگوں کو سکھایا ہی کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں، اور پھر اپنے گھروں کا کاروبار اچھی طرح چلائیں"

(۳)

افلاطون اور شاعری کا رشتہ عجب متضاد رشتہ ہے۔ ایک طرف تو افلاطون نے بہت دلیل و حجت کے بعد شعرا کو اپنی "ریاست" سے خارج کر دیا۔ دوسری طرف "مکالمات" میں خود اس کا اسلوب طرز بیان، تشبیہات، دلیلیں سب اس قدر شاعرانہ رنگ رکھتی ہیں کہ ارسطو نے انھیں بے وزن اور بے بحر شاعری میں شمار کیا ہے۔

افلاطون کے مکالمات میں سے چار ایسے ہیں جن کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے۔ اس مختصر سی تمہید میں ہم اس تعلق کا محض اجمالی ذکر کر سکتے ہیں۔

(۱) ان میں سب سے اہم مکالمہ (Symposium) یا "مجلس مذاکرہ" ہے۔ اس کا اصلی موضوع محبت کی ماہیت ہے۔ چونکہ محبت کا ادب و شاعری سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس لیے ان کا بھی کہیں کہیں ذکر آ گیا ہے۔ مباحثے میں منجملہ اور فلسفیوں کے دو ڈراما نگار ــــ ارسٹو فینیز اور اگا تھان ــــ بھی حصہ لیتے ہیں۔ افلاطون کے اس مباحثے میں اگا تھان کہتا ہے کہ عشق کا دیوتا صرف منصف، محتاط، بہادر اور عاقل ہی نہیں بلکہ شاعر بھی ہے، اور شاعروں کا خالق ہے۔ عشق کا دیوتا ایک صناع ہے اور وہ حسن انتظام کی تخلیق کرتا ہے۔

آخر میں افلاطون سقراط سے قول فیصل سنواتا ہے، جو وہ ایک فرضی عاقلہ ڈیوٹی ما (Diotima) کی زبانی نقل کرتا ہے۔ یہ ڈیوٹی ما وہی ہے جو جرمن شاعر ہولڈرلن کی شاعری کی محبوبہ ہے اور جس کے متعلق اقبال نے لکھا ہے:۔

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطو

شاعری کے متعلق سقراط اُس کی یہ رائے سناتا ہے "تمام تر تخلیق، یا عدم

سے ہستی بننا شاعری ہی اور تمام فنون کے صنّاع شاعر یا خالق ہیں"۔ صرف یہی جملہ اس فلسفیانہ مذاکرے میں شاعرانہ تنقید کی طرف اشارہ کرتا ہی۔ لیکن دراصل یہ عشق کی تعریف سے متعلق ہی اور بہت ہی جزدی حیثیت رکھتا ہی۔ اب رہا یہ امر کہ افلاطون کے اس فلسفیانہ مذاکرے کا دُنیا بھر کے ادب پر اور مشرق و مغرب کی عاشقانہ اور متصوفانہ شاعری پر بڑا اثر ہوا ہی' اس کا ہمارے نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نہیں۔

(۲) ایک اور مکالمہ "فیڈرس" (Phaedrus) فیڈرس اور سقراط کے مابین ایک بحث پر مشتمل ہی۔ بحث کے موضوع دو ہیں اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ ایک موضوع تو عشق کی ماہیت ہی؛ اس لحاظ سے یہ مکالمہ "سمپوزیم" سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہی' دوسرا موضوع علمِ بلاغت سے متعلق ہی

افلاطون سقراط کی زبان جنون کی چار قسمیں قرار دیتا ہی :- (۱) پیغمبری (۲) القا' (۳) شاعری (۴) عشق۔ ان میں سے شاعری کو اس نے اس لیے جنون قرار دیا ہی کہ یہ ان لوگوں کی دیوانگی ہی جن پر (پریوں کی طرح) شاعری دیویوں کا سایہ ہو جاتا ہی۔ یہ دیویاں کسی نازک اور دوشیزہ روح پر اپنا قبضہ جما کے اس میں الہامی جنون پیدا کرتی ہیں اور اس طرح موسیقیانہ اور دوسرے قسم کے شعر کہلواتی ہیں۔

اس مکالمے کے دوسرے حصے میں علم بلاغت کی تعریف کی گئی ہی۔ بلاغت کی سب سے بڑی شرط یہ قرار دی گئی ہی کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے اُس کی حقیقت سے آگاہ ہو۔ محض حق یا حقیقت کا علم لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا لیکن حق سے الگ ہو کے صحیح معنوں میں ترغیب نہیں دی جاسکتی۔ ضروری ہی کہ

مقرّر اپنے سامعین کی ارواح کے مدارج سے واقف ہو۔ اور وہ انسانوں انسانوں کی سمجھ کے فرق کو بھی جانتا ہو۔ تحریر، یادداشت کے مقابلے میں بہت پست درجہ رکھتی ہے۔ مصور کی طرح تحریر ہمیشہ ساکت و خاموش رہتی ہے۔ تقریر مختلف اشخاص کو ان کی استعداد کے مطابق سمجھا سکتی ہے۔ لیکن وہ تحریر جو لوحِ دل پر نقش ہو دوسری ہی ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ تو علم کا ایسا زندہ لفظ ہے جو ذی روح ہے اور تحریر شدہ لفظ محض اس کا عکس ہے۔ پس استدلال کرنے والا فلسفی مقرر پر ترجیح رکھتا ہے۔ لیکن شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔

آخر الذکر حصہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ "ریاست" میں افلاطون کی رائے کے متضاد معلوم ہوتا ہے۔ اس مکالمے میں افلاطون شاعروں پر اس قدر نامہربان نہیں۔

(۳) افلاطون کا ایک اور مکالمہ جس کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے، "کرے ٹی لس" (Cratylus) ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے زمانے میں لسانیات کی ابتدا ہو رہی تھی اور علمِ قواعد زبان سے دلچسپی بڑھتی جارہی تھی، الفاظ کی ابتدا، تخلیق اور ان کی تقسیم کے متعلق افلاطون اور ارسطو دونوں کے نظریے محض تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ اب علمِ زبان غیر معمولی ترقی کرچکا ہے۔ افلاطون کا یہ مکالمہ زیادہ تر علم زبان کے متعلق ہے۔ افلاطون اس خیال کا موید ہے کہ الفاظ اشیا کی آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ ابتدائی اسمار کی اسی طرح ابتدا ہوئی۔

ظاہر ہے جدید تحقیق اس رائے پر ہنسے گی۔ کیونکہ سوائے چند جانوروں یا چند قدرتی مظاہرات کے ناموں کے بہت کم نام حیوانات یا اشیا کی آواز

یا شور کی نقل کرتے ہیں۔ لیکن افلاطون بھی اس کو تسلیم کرتا ہے کہ محض خارجی آوازوں کی نقلوں سے زبان نہیں بن سکتی اور اسی لیے رسوم و آئین کو بھی زبان کی ابتدا اور ارتقا میں جگہ حاصل ہے۔ اور انسان آواز کے ذریعے صرف آوازوں ہی کی نہیں بلکہ خیالات کی بھی نقل کر سکتا ہے۔

ارسطو نے اپنی کتاب میں الفاظ کی جو تقسیم کی ہے اور الفاظ کے متعلق جو بحث کی ہے وہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس نے الفاظ کی پیدائش اور ابتدا پر کوئی تبصرہ نہیں کیا ہے بلکہ الفاظ کی مختلف اقسام گنائی ہیں اور شاعری میں اُن کے استعمال سے بحث کی ہے۔ ہم ابھی کہہ چکے ہیں کہ یورپ میں اس زمانے میں علوم قواعدِ زبان اور لسانیات گہوارۂ طفلی میں تھے۔ غالباً دور دراز ہندستان میں یہ فنون بہت ترقی کر چکے تھے۔ لیکن یونان اور یورپ کو ابھی ان فنون میں بہت کچھ سیکھنا تھا۔ مکس مُلر اور ییسپرسن کئی ہزار سال بعد پیدا ہوئے۔

(۴) افلاطون کا چوتھا مکالمہ جو تنقید سے کسی قدر تعلق رکھتا ہے۔ ایون (Ion) ہے۔ ایون دراصل ایک مطرب یا داستان گو ہے۔ سقراط اس سے اس کے فن کے متعلق بحث کرتا ہے، اور شاعری کے متعلق بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

سقراط اس سے کہتا ہے کہ اچھی شاعری کو جاننے اور پرکھنے کے لیے ناقص شاعری کو جاننا اور اس کا مطالعہ کرنا بھی ضروری ہے۔ شاعری ایک واحد حیثیت رکھتی ہے، اور اچھی اور بُری دونوں طرح کی شاعری کو جانچنے کا معیار ایک ہی ہے۔

شاعرانہ الہام یا القا کے متعلق افلاطون نے سقراط کی زبانی یہ رائے ظاہر کی ہے کہ پہلے تو شعر کی دیوی کے ذریعے شاعروں کو القا ہوتا ہے اور پھر اس القاء سے وہ اور بہت سے لوگوں کو متاثر کرتے ہیں۔ چونکہ وہ شعرا جن کو الہام ہوتا ہے،

جنون کا اصول کے پابند نہیں ہوتے اس لیے وہ ایک ہی طرح کی شاعری کر سکتے ہیں۔ دلکش نظمیں انسانی کوشش کا نتیجہ یا انسان کی پیدا کی ہوئی نہیں ہوتیں بلکہ قدسی اور خدا کی تخلیق کی ہوئی ہوتی ہیں۔ شعرا تو صرف دیوتاؤں کے ارشاد کا ذریعۂ بیان ہوتے ہیں۔

یہ ہیں شاعری اور تنقید کے متعلق افلاطون کے ارشادات جو اِن چار مکالمات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن بیانات کا خلاصہ ہم نے درج کیا ہے ان میں سے ہر ایک کا دوسرے سے صرف اتنا تعلق ہے کہ ان میں سے ہر ایک کو افلاطون کے فلسفے کی عام لڑی میں پرو دیا جا سکتا ہے! اور ان میں سے کوئی بیان دوسرے کے متضاد نہیں۔ بلکہ یہ تمام بیانات اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شعر کا جذبہ ایک طرح کا جنون ہے۔ جس کا محرک ایک قدسی جذبۂ تخلیق ہے۔ شاعری کے ذریعے دیوتا اپنا الہام لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ شاعری کی بنیاد حق اور حقیقت پر ہونی چاہیے۔

"ریاست" میں افلاطون نے شاعروں کا ذکر ذرا مختلف لہجے میں کیا ہے۔ (اُن مباحث کو ہم یہاں اس لیے نہیں دُہراتے کہ "ریاست" کا ترجمہ اُردو میں ہو چکا ہے۔) عام طور پر لوگوں کے پیشِ نظر افلاطون کی وہی رائے ہے جو اُس نے "ریاست" میں شاعروں کے متعلق ظاہر کی ہے؟ اور مکالمات میں اس نے جو رائے ظاہر کی ہے اُس کی طرف مناسب توجہ نہیں کی جاتی۔ بہر حال افلاطون کی "ریاست" میں شاعروں کے لیے جگہ نہیں۔ لیکن اس کتاب میں افلاطون کے پیشِ نظر یونان کے شعرا ہیں جن کا کلام اُس کے نزدیک جھوٹ کا مجموعہ ہے۔ اِس کے برعکس مکالمات میں وہ اعلیٰ ترین قسم کے شاعر کا تصوّر پیش کرتا ہے اور اس کو فلسفی کا مرتبہ دینے کو تیار ہے، بشرطیکہ شاعر کا کلام حق پر مبنی ہو۔

نشاۃ ثانیہ کی مذہبی اصلاحات کے زمانے میں جب متعصّب علما شاعری

اور شاعروں پر حملے کر رہے تھے، شاعری کے اکثر حامیوں نے افلاطون کی
کی رائے کی توجیہہ کی۔ اِن میں سب سے زیادہ قابلِ ذکر توجیہہ سر فلپ
سڈنی کی ہے سڈنی نے افلاطون کی تعظیم کو بھی ملحوظ رکھا ہے اور یہ وضاحت بھی کی
ہے کہ افلاطون نے اُن شعرا کی مذمّت کی ہے، جن کی شاعری جھوٹ پر اور جھوٹے
دیوتاؤں کی جھوٹی تعریف پر مبنی تھی۔

افلاطون نے شاعری کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ منتشر ہیں
اور کوئی شکل نہیں رکھتے۔ پھر یہ کہ وہ شاعری سے کہیں زیادہ حق، حقیقت، روح
خیر، حسن وغیرہ کی تعریف وصراحت میں منہمک ہے۔ مکالمات میں یا کہیں اور جب
وہ شاعری کا ذکر کرتا ہے ثانوی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے
شاعری اور صرف شاعری کے متعلق ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ شاعری کی یہ حیثیت
اس کتاب میں ثانوی نہیں اولین ہے۔ بلکہ اس کے سوا اور کسی چیز یا کسی اور نقطۂ نظر
کو ارسطو نے اپنی کتاب میں دخل انداز نہیں ہونے دیا۔ پس تنقید میں بھی افلاطون
کے اس شاگردِ رشید نے اپنے اُستاد سے الگ راستہ اختیار کیا ہے۔ اور اس
کے اصولِ تنقید پر افلاطون کے "مکالمات" کا اثر بالکل ہی موہوم ہے۔ اپنی
"بوطیقا" میں وہ اِن "مکالمات" کو بے بحر و بے وزن شاعری شمار کرتا ہے۔
"ریاست" میں افلاطون نے جس قسم کے شاعروں کی مذمت کی ہے، ارسطو نے
اپنی کتاب میں اس قسم کے شاعروں کی تعریف کی ہے۔

تنقید میں اگر ارسطو نے افلاطون سے فیض حاصل کیا ہے تو شاعری یا
بلاغت یا زبان کی ماہیت کے متعلق افلاطون کی رائے سے نہیں بلکہ افلاطون
کے بنیادی فلسفے سے۔ ناظرین میں سے جن حضرات کو افلاطون سے دلچسپی
ہے وہ جانتے ہوں گے کہ وہ اصل عالم ایک عالمِ مثال کو مانتا ہے۔ اشیاء کی اصل

عالمِ مثال میں موجود ہی اور اشیا کی صرف ناقص نقلیں اِس عالم سفلی اس دُنیا میں نظر آتی ہی۔ اِس دنیا کی زندگی، عالمِ مثال کی زندگی کی نقل ہی۔

اِسی لفظ "نقل" پہ ارسطو نے اپنی کتاب کی بنیاد رکھی ہی۔ نقل کا فلسفیانہ تصور اس نے افلاطون سے مستعار لیا ہی اور اس کو شاعری پر منطبق کیا ہی۔ جس طرح افلاطون یہ کہتا ہی کہ یہ دُنیا عالمِ مثال کی نقل ہی، اسی طرح ارسطو کا کہنا یہ ہی کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دُنیا کے انسانوں کے اعمال و افعال کی نقل کرتی ہی۔ ارسطو کے نفسِ مضمون میں عالمِ مثال کی نہ گنجایش ہی اور نہ ضرورت۔ افلاطون نے اپنی ریاست میں شاعری کو اس لیے ناپسند کیا ہی کہ وہ "نقل کی نقل ہی"۔ "پرتو کا پرتو ہی" اور اِس باعث اصل سے بہت دُور ہی۔ ارسطو نقل کا قایل ضرور ہی لیکن "نقل کی نقل" کا قایل نہیں۔ ارسطو نے جس "نقل" پر شاعری کی بنیاد رکھی ہی وہ افلاطون کے نقل کے تصور کے متوازی ضرور ہی۔ وہ نقل ہی مگر نقل کی نقل نہیں۔ یہ بنیادی فرق تقریباً وہی ہی جو افلاطون اور ارسطو کے فلسفوں میں پایا جاتا ہی۔

لیکن بہرحال شاعری کو "نقل" قرار دینے کا سہرا افلاطون کے سر ہی اور اس نے اگر اس مقبول نظریۂ تنقیدِ شعر کی عمارت نہیں بنائی تو کم از کم سنگِ بنیاد رکھا۔

(۴)

ارسطو کی "بوطیقا" پہلی کتاب ہی جو فنِ شاعری اور صرف فنِ شاعری سے بحث کرتی ہی۔ شاعری کو اس نے ذہنِ انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار عمل قرار دے کے اس کے متعلق بحث کی ہی، اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب یا سیاست کا پابند یا مذہب یا سیاسیات سے وابستہ نہیں قرار دیا ہی۔ ارسطو کے نقطۂ نظر سے شاعری اخلاقیات کی بھی پابند نہیں۔

یہاں نہ اس کا موقع ہے اور نہ میں اپنے میں اتنی قابلیت پاتا ہوں کہ ارسطو کی اس کتاب پر مفصل بحث کر دوں۔ اس کے علاوہ اس کتاب کی اس قدر تشریحیں ہو چکی ہیں اور اُن سے اس قدر گمراہی پھیل چکی ہے کہ کسی اور ناقص تشریح کے اضافے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ صحائف آسمانی اور شیکسپیئر کی تصانیف کے سوا شاید ہی اور کسی کتاب کی اس قدر تفسیریں لکھی گئی ہوں جتنی ارسطو کی "بوطیقا" کی لکھی گئیں۔ یہاں ہمارا مقصد کتاب کے موضوع پر محض ایک اجمالی نظر ڈالنا ہے اور اِس سلسلے میں جو غلط نظریات ارسطو سے منسوب کیے گئے ہیں ان کا مختصر ذکر کرنا ہے۔

سب سے پہلے تو ارسطو نے کتاب کی تحریر کے مقصد کا ذکر کیا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھے۔ سب سے پہلے اس نے شاعری کی تعریف کی ہے اور ہر طرح کی شاعری کو نقل قرار دیا ہے۔ (اور اب بھی ساری دُنیا تسلیم کرتی ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے) اس کے بعد ارسطو نے نقل کے ذریعوں، طریقوں اور موضوعوں سے بحث کی ہے اس سلسلہ میں ضمناً اس نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ شاعری بحر کی پابند نہیں۔

اس کے بعد اس نے ڈرامائی شاعری کی طرف توجہ کی ہے۔ یونان میں سب سے ممتاز شاعری ڈرامائی شاعری تھی ـــــ کامیڈی اور ٹریجڈی کا تعلق دراصل نقل کے موضوع سے ہے۔ کامیڈی انسانوں کو نقل میں بدتر دکھاتی ہے اور ٹریجڈی بہتر۔

ارسطو کے نزدیک شاعری کی ابتدا کے اسباب دو ہیں۔ ایک تو نقل جو انسان کے لیے بالکل فطری شے ہے۔ "نقل کرنا بچپن ہی سے انسانی جبلّت ہے" نقل سے صرف خوشی ہی حاصل نہیں ہوتی۔ بلکہ اس سے تعلیم کا کام بھی لیا جاتا

ہے۔ شاعری کی ابتدا کا دوسرا سبب نغمہ یا موزونیت ہے۔ رونے اور ہنسنے کی طرح گانا بھی قدیم انسان نے بہت جلد سیکھا ہوگا۔ ان دونوں اسباب کے ملنے سے قدیم زمانے میں شاعری کی ابتدا ہوئی ہوگی۔

قدیم ترین شاعری دو قسم کی ہوگی :۔ ایک تو ہلکی، دوسری سنجیدہ۔ انھیں دو قسموں سے کامیڈی اور ٹریجڈی کی ارتقا ہوئی۔ اس کے بعد اس نے یونانی ٹریجڈی اور یونانی کامیڈی کی مختصر تاریخ لکھی ہے۔

لیکن اس حصہ میں سب سے زیادہ اہم ٹکڑا وہ ہے جس میں اس نے کامیڈی کی تعریف کی ہے۔ کامیڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ کامیڈی کا موضوع بدی نہیں بلکہ مضحکہ خیز برائی ہے جو نہ تکلیف دہ ہوتی ہے نہ تباہ کن۔ بلکہ تکلیف دہ اور تباہ کن عناصر تو ٹریجڈی کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔

اس کے بعد رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے ان دونوں کی مشابہتوں اور اختلافات کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں اعلیٰ سیرت کے کرداروں اور ان کے کارناموں کی نقل کرتی ہیں۔ لیکن رزمیہ شاعری کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور وہ ٹریجڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجڈی کو مختصر ہونا چاہیے۔

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر ارسطو کا وہ فقرہ آجاتا ہے جس کی بنیاد پر بعد کے نقادوں نے "وحدت زماں" کے نظریے کی بنیاد کھڑی کی ہے۔ جملہ یہ ہے:۔ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب وقت کی پابند رہے۔"

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس سے ارسطو کا مطلب کیا تھا۔ پہلے تو یہ امر قابل لحاظ ہے کہ وہ "وحدت زماں" کو اصول کے طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ یونانی ڈرامے کے ایک عام رواج کی طرف اشارہ کرتا ہے :۔ ٹریجڈی اس کی

کوشش کرتی ہی........" وہ یہ نہیں کہتا کہ ٹریجڈی کو یہ کوشش کرنی چاہیئے۔ اس کے بعد " آفتاب کی صرف ایک گردش " بھی بہت مبہم ہی۔ ارسطو کا اس سے کیا مطلب تھا؟ بارہ گھنٹے؟ یا چوبیس گھنٹے؟ یا شاید ایک سال؟ اس پر روما، اطالیہ، فرانس اور انگلستان کے تنقید نگاروں نے طرح طرح کے نظریے قائم کیے ہیں۔ یورپ کی کلاسیت "تینوں وحدتوں" کو ارسطو سے منسوب کرتی تھی۔ فرانسیسی شاعر اور ڈراما نگار کارنے لئی (Corneille) نے ارسطو کے اس مبہم فقرے کی تشریح میں " وحدت زمان " یا " وحدت روز " کی مدت چوبیس گھنٹے یا بعض حالات میں زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے قرار دی ہی۔ لیکن ایک جگہ وہ بھی لکھتا ہی کہ اگر ڈرامائی تمثیل دو گھنٹے میں پوری ہوسکتی ہی تو ڈرامائی واقعات کے عمل کی مدت بھی دو ہی گھنٹے ہونی چاہیئے۔ ایک اور پرانے شارح داسیے (Dacier) کی رائے یہ ہی کہ " آفتاب کی ایک گردش " سے صرف بارہ گھنٹے مراد ہیں۔ اور ڈراما کا موضوع ایسا عمل ہونا چاہیئے جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔ القصہ سولھویں صدی سے لے کر اٹھارہویں صدی عیسوی کے ختم تک اس طرح کے اصول تراشے جاتے رہے اور ان کو زبردستی ارسطو سے منسوب کیا گیا۔ خود ارسطو کے متعلق کہا جاسکتا ہی کہ اگر اس کے پیش نظر یونانی ڈرامے کے سوا کسی اور ایسے ملک کا ڈراما بھی ہوتا جس میں " وحدت زماں " سے رکاوٹ پیدا ہوتی تو وہ یہ فقرہ ہرگز نہ لکھتا۔ اس نے یہ فقرہ لکھا بھی ہی تو بطور اصول کے نہیں، بلکہ بہت ہی مبہم معنوں میں اور جملۂ معترضہ کے طور پر۔ یہ کہنا بہت مشکل ہی کہ اس کا ٹھیک مطلب کیا تھا۔

ٹریجڈی پر ارسطو نے بہت ہی تفصیل سے بحث کی ہی۔ گویا اس

کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔ پہلے ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کی ہے، ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور جو مناسب عظمت رکھتا ہو۔ اس کی زبان مزیّن اور نفیس ہو۔ وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر کر کے اِن ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔

"صحت و اصلاح" کو ہم نے متنازعہ فیہ یونانی لفظ Katharsis کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا ہے (Katharsis) ایسا لفظ ہے جس کی سینکڑوں تاویلیں ہو چکی ہیں، جس پر سینکڑوں مضامین، رسالے اور کتابیں لکھی جا چکی ہیں گزشتہ تین سو سال کے عرصے میں اس لفظ کے بے شمار معنی تراشے گئے۔ اس کے لفظی معنی "صحت و اصلاح" ہیں۔ اور یہ لفظ دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ لیکن ارسطو کس قسم کی اصلاح چاہتا تھا؟ اخلاقی اصلاح؟ کم سے کم کارنے ئی، راسین (Racine) اور لیسنگ (Lessing) کی یہی رائے ہے، گوئٹے (Goethe) نے اس کے خلاف احتجاج کیا مگر سب متفق ہیں کہ اس نے یونانی زبان کے سمجھنے میں غلطی کی۔ انیسویں صدی کے ایک اور جرمن شارح یاکوب برنیز (JacoB Bernays) نے توجہ دلائی کہ (Katharsis) دراصل ایک خالص طبّی اصطلاح ہے۔ جن معنوں میں طب یونانی میں آج بھی لفظ "اصلاح" استعمال کیا جاتا ہے، انھیں معنوں میں یہ لفظ یونان میں مستعمل تھا۔ برنیز کا کہنا یہ ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے ان جذبات کی ـــ جو انسان میں بہت گہرے ہیں ـــ وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہو جاتی ہے، اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے اپنی ایک اور تصنیف "سیاست" میں بھی اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں :-

"وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے، بالعموم وہ لوگ جو حساس طبیعت رکھتے ہیں، یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں ...... کہ ان کی ایک طرح سے "اصلاح" ہو جاتی ہے، اور انھیں پر لطف سکون حاصل ہوتا ہے۔"

اس جملے سے پہلے ارسطو نے خاص طور پر اس لفظ کے متعلق ایک جملہ لکھا ہے جس سے اس کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے:— "ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کیے دیتے ہیں کہ "اصلاح" (Katharsis) سے ہمارا کیا مطلب ہے۔ لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو ہم فن شاعری کے متعلق لکھیں گے اس کی صاف صاف تشریح کریں گے۔" لیکن عجیب اتفاق یا بدقسمتی جو کہیے یہ ہے کہ عین اس موقعہ پر "بوطیقا" کا ایک ٹکڑا غائب ہے، اور غالباً اسی ٹکڑے میں جو کسی موجودہ نسخے میں موجود نہیں —— ارسطو نے اس لفظ کی تشریح کی ہوگی۔ اس لیے بجائے اس کے کہ ارسطو کے رسالۂ "سیاست" کے پڑھنے والے اس کی "بوطیقا" میں اس لفظ کے معنی ڈھونڈھیں "بوطیقا" کے ناظرین کو "سیاست" ہی سے الٹی مدد لینی پڑتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ لفظ فی الواقع اتنا اہم ہے کہ اس کی صراحت میں دفتر کے دفتر سیاہ کر دیے جائیں؟ ہماری رائے میں اگر اس لفظ کی وجہ سے کچھ تشنگی باقی بھی رہ جاتی ہے تو وہ پوری کتاب کے مضمون سے بآسانی رفع ہو سکتی ہے۔

بہ لحاظ صفت ارسطو نے ٹریجڈی کے چھ عناصر قرار دیے ہیں۔ (۱) روداد (پلاٹ) (۲) اطوار (سیرت اور کردار) (۳) زبان (۴) تاثرات (احساسات اور بیانات) (۵) آرائش (اسٹیج کی آرائش) اور (۶) موسیقی۔

(موسیقی یونانی ٹریجڈی کا ایک لازمی جزو تھی۔)

اس کے بعد اس نے تفصیلاً ان سب کی تشریح کی ہے۔ ان سب میں رویداد بہت اہم ہے۔ کیونکہ رویداد عمل کا ڈھانچا ہے۔ ضروری ہے کہ رویداد مکمل ہو۔ اور مکمل وہ شے ہے جس میں آغاز، درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں۔ روئداد میں عظمت وطوالت ہونی چاہیے مگر حد سے زیادہ نہیں کیونکہ حسن، تناسب میں مضمر ہے۔

رویداد ہی کے سلسلے میں ارسطو نے اس اصول کا ذکر کیا ہے جسے بعد میں "وحدتِ عمل" کا لقب دیا گیا۔ ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ کوئی رویداد محض اس وجہ سے واحد نہیں ہوسکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آسکتے ہیں جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں رویداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہوجائے یا بالکل بدل جائے۔ اسی باعث اکہری ترتیب کی رویداد کو دُہری ترتیب کی رویداد پر فضیلت حاصل ہے۔ پس ارسطو نے اگر صاف صاف کسی "وحدت" کی ضرورت کا ذکر کیا ہے وہ صرف "وحدتِ عمل ہے"۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے پیشِ نظر یونانی ڈراما اور یونانی اسٹیج کی ضرورتیں تھیں۔ یونانی اسٹیج میں سامنے کا پردہ نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے، اور وہی اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے میں پارٹ کرتے تھے۔ یونانی اسٹیج کے ان حالات کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل عمل دکھایا جائے۔ یونانی ڈرامے کو تو اس اصول کی ضرورت تھی لیکن جب نشاۃ ثانیہ اور اٹھارہویں صدی کے

ڈراما نگاروں اور تنقید نگاروں نے اس اصول کی پابندی پر زور دیا تو یہ ان کی غلطی تھی۔ "وحدتِ عمل" بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دُنیا بھر میں شکسپیر کے برابر اور کوئی گناہ گار نہیں، جس نے ہر جگہ اور ہر موقع پر وحدت شکنی کی۔

لیکن ان کلاسیکی تنقید نگاروں کا سب سے پر لطف کارنامہ تو یہ ہے کہ انھوں نے ایک اور وحدت کو ایجاد کر کے اس کو ارسطو سے زبردستی منسوب کر دیا۔ اِس تیسری وحدت یعنی "وحدت مکان" کی ایجاد تک تو مضائقہ نہ تھا مگر اس کو ارسطو سے منسوب کرنا زیادتی تھی۔ ارسطو نے کہیں اشارۃً یا کنایۃً بھی "وحدتِ مکان" — یہ کہ پورے ڈرامہ کا عمل ایک ہی مقام پر پیش آئے — کا ذکر نہیں کیا ہے۔ لیکن در اصل "وحدت مکان" بھی "وحدت زماں" اور "وحدتِ عمل" کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔ ان تنقید نگاروں کا ایک اعتراض یہ تھا کہ اگر ایک منظر ایک شہر میں ہو اور دوسرا کئی ہزار میل دُور دوسرے شہر میں، تو ناظر کا ذہن اس کو تسلیم نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے اور انسان کا ذہن اور تخیل اس کی صلاحیت رکھتا ہے کہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کے تصوّر کو تسلیم کر لے۔

تینوں وحدتوں — وحدتِ زماں، وحدت مکاں اور وحدتِ عمل، — میں سے صرف وحدتِ عمل کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے، وحدتِ زماں کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے، اور وحدتِ مکان کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا۔

اس کے بعد ارسطو نے ایک بڑی دلچسپ بحث چھیڑی ہے — یعنی شاعر اور مورخ کا موازنہ — مورخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آچکے ہیں، اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے، یا یوں کہیے کہ تاریخ خاص حقیقت کو بیان کرتی ہے اور شاعری عام حقیقت کو۔ اس آخری خیال پر بڑی حد تک کلاسیت کی بنیاد ہے۔ جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس کے یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ شاعر ہر بات کو عام بنا کے بیان کرے۔ جب وہ محبت کا یا باغ و راغ کا ذکر کرے تو یہ ذکر کسی خاص اور انفرادی جذبۂ محبت کا نہ ہو بلکہ عام انسانی جذبۂ محبت کا ہو۔ کسی خاص باغ و راغ کا نہ ہو بلکہ ہر باغ و راغ پر صادق آئے۔ ارسطو کی "بوطیقا" کا ترجمہ سریانی اور سریانی سے عربی میں ہوا۔ مشرق پر ارسطو کے اس ایک جملے کا جتنا اثر ہوا شاید ہی کسی اور تنقیدی اصول کا ہوا ہو۔ چنانچہ مشرق اسلامی کی تمام تر شاعری خواہ وہ فارسی ہو یا ترکی یا اُردو، ارسطو کے اس ایک اصول کے غلط طور پر جاگزیں ہوجانے کے باعث "عام" روش پسند کرتی رہی، اور انفرادی جذبات "خاص" جذبات اور "خاص" واقعات سے احتراز کرتی رہی۔ اسلامی مشرق کے شعرا اگر ایک دوسرے سے مختلف ہیں تو اپنے اسالیب، اندازِ بیان، زبان یا دوسری شاعرانہ خصوصیات کی وجہ سے۔ لیکن جہاں تک مضامین کا تعلق ہے، سب کے مضامین کی اُنھیں عام "روایات" پر بُنیاد ہے جو مشرقی شاعری کا صدیوں تک موضوع بنے رہے۔ یہاں تک کہ مغربی اثرات نے انفرادی خصوصیات پیدا کرنے کی پھر سے کوشش کی۔ لیکن یورپی ادب کی تاریخ میں بھی ایک دَور ایسا گزرا ہے جب ارسطو کے اس اصول

کی بالکل یہی غلط توجیہہ کی گئی چنانچہ سترھویں صدی کے نصف آخر اور اٹھارہویں صدی کی یورپی شاعری کا بھی یہی ڈھنگ تھا۔

رُوئیداد ہی کے تذکرے میں ارسطو پھر اس امر پر زور دیتا ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ جذبات ایسے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔

رُوئیداد دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ سادہ اور پیچیدہ۔ پیچیدہ رُوئیداد کی ترتیب میں "ڈرامائی ترکیبوں" کو بڑا دخل ہے' ایک تو واقعات کا انقلاب یا تبدیلی' دوسرے دریافت' خواہ وہ اشخاص قصّہ میں سے کسی کی دریافت ہو' کسی بھولے ہوئے عزیز کو پہچان جانا ہو۔ یا کسی واقعہ کا علم ہو۔ انقلاب اور دریافت سے رُوئیداد پیچیدہ ہو جاتی ہے۔ پیچیدہ رُوئیداد کا ایک عُنصر اور بھی ہے۔۔۔ یعنی حادثہ

اس کے بعد ارسطو نے بہ لحاظِ کمیت ڈراما کے حصّے گِنائے ہیں۔ یہ پورا بیان صرف یونانی ڈرامے کے متعلق ہے اور اِس کا شاعری یا ڈرامے کے عام اصول سے کوئی تعلق نہیں۔

ٹریجڈی کے ہیرو کے انتخاب کے متعلق ارسطو نے بہت اہم اور دلچسپ اصول بنائے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ڈرامے کی یا اور ہر طرح کے قصّے کی دلچسپی کا مرکز ہیرو ہوتا ہے۔ اُس کی قسمت کی تبدیلی کو ناظرین بڑے غور سے دیکھتے ہیں۔ اور اُس سے متاثر ہوتے ہیں۔ پس ڈرامے کے ہیرو کے انتخاب یا اس کی سرگزشت تراشنے میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ اگر کسی نیک شخص کو بلا وجہ امیر سے غریب بنتا دکھایا جائے گا تو ناظر نہ دہشت محسوس کرے گا' نہ ہمدردی بلکہ کراہت۔ اِسی طرح کسی بدسیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا

اخلاقی نقطۂ نظر سے تو عیب ہے ہی، شاعرانہ نقطۂ نظر سے بھی عیب ہے۔ اگر کسی بد سیرت آدمی کو امیر سے غریب بنایا جائے تو اخلاقی نقطۂ نظر کی تو ضرور تشفی ہو جاتی ہے مگر اس سے نہ ہمدردی کا جذبہ ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیونکہ ہمدردی اور دہشت تو اسی صورت میں محسوس ہو سکتے ہیں کہ ہم اپنے آپ میں اور ہیرو میں کوئی مشابہت محسوس کریں۔ پس ٹریجڈی کا ہیرو ایسا شخص ہو جو نہ بہت زیادہ نیک سیرت ہو، نہ بد سیرت۔ اور "اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص بڑا نامور اور خوش حال ہو۔" ارسطو نے ہیرو کی جو تعریف کی ہے وہ صرف یونانی ڈرامے یا یورپ کے کلاسیکی ڈرامے پر ہی صادق نہیں آتی۔ بلکہ رومانی ڈرامے پر بھی۔ شکسپیر کے تمام بڑے بڑے ہیرو ہیملٹ، میک بتھ، لیئر اور آتھیلو اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔

چند ثانوی اہمیت کے مباحث کے بعد ارسطو نے پھر دہشت اور دردمندی کے مضمون کو چھیڑا ہے۔ عمل ہی کی ترکیب ایسی ہونی چاہیئے کہ اس سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ پھر اس نے ان جذبات کے پیدا کرنے والے موضوعوں کا ذکر کیا ہے جو صرف یونانی ڈرامے ہی پر صادق آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شکسپیر نے بھی اس قسم کے موضوع جابجا استعمال کیے ہیں۔ مثلاً شاہ لیئر کی لڑکیوں کی اپنے باپ سے بغاوت' یا "ہیملٹ" میں ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو زہر دے دینا۔ پھر بھی یونانی ڈرامے ہی میں یہ واقعات اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس زمانے کے لوگ اس قسم کی برادرکشی اور عزیز دشمنی کے قصّے بڑی دلچسپی سے سُنتے تھے۔

اس کے بعد ارسطو نے اطوار اور سیرت نگاری پر بحث کی ہی۔ چاہیئے کہ اچھی سیرتوں کو ڈرامے میں پیش کیا جائے۔ (کچھ تو اخلاقی نقطۂ نظر سے، اور کچھ شاعرانہ حسن کے خیال سے، کیونکہ اچھا برے سے زیادہ حسین ہوتا ہی۔) دوسرے یہ کہ تمیز و تناسب کا خیال رکھا جائے۔ تیسرے یہ کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ ڈرامے کا عمل، سیرت کی ارتقا کا قدرتی نتیجہ ہو، اور "مداخلتِ غیبی" کے بہانے کو ڈرامے میں حتی الامکان کم استعمال کیا جائے۔

انقلاب اور دریافت کا اس سے پہلے ارسطو نے اجمالی ذکر کیا تھا۔ اب اس نے دریافت کے طریقوں پر تفصیلی بحث کی ہو اور بہترین قسم کی دریافت اس کو قرار دیا ہو جو عمل کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

پھر شاعر کو کچھ اور ہدایتیں دی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ وہ ناظر اور اداکار (ایکٹر) کے نقطۂ نظر کا اچھی طرح خیال رکھے۔ دوسرے یہ کہ پہلے وہ رویداد کا نہایت ہی مختصر خاکہ تیار کرے پھر اُسے واقعات سے پُر کرے۔ واقعات کے خاکے کو نفسِ مضمون سے بہت گہرا تعلق ہونا چاہیے۔ اور ڈرامائی شاعری میں واقعات مختصر ہونے چاہئیں۔

بہ لحاظِ ترکیب، پیچیدہ ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک اُلجھاؤ دوسرے سُلجھاؤ۔ ٹریجڈیاں چار طرح کی ہوسکتی ہیں:- پیچیدہ، المناک، اخلاقی اور سادہ۔

ٹریجڈی کی ترکیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ ہونی چاہیئے۔✓

زبان کے متعلق ارسطو نے جو بحث کی ہو وہ تنقید یا نظریۂ تنقید کے نقطۂ نظر سے قریب قریب قطعاً بیکار ہی۔ اس زمانے میں علم لسانیات، علمِ صوتیات اور علمِ قواعدِ زبان سب عالم طفلی میں تھے اور فلسفی ان سے کچھ

کچھ دل چسپی لے رہے تھے۔ زبان کے حصے گنانے میں ارسطو نے آواز اور معنی سب کو بُری طرح اُلجھا دیا ہی۔ اسی طرح اس نے الفاظ کی جو قسمیں قرار دی ہیں، یعنی عام لفظ، اجنبی لفظ، تشبیہی لفظ، مخفف وغیرہ، وہ اگرچہ غلط نہیں لیکن جدید با اصول اور سائیٹفک تحقیق کے مقابلے میں ارسطو کی تقسیم کو محض کچھ تاریخی اہمیت ہی دی جاسکتی ہی، اس سے زیادہ نہیں۔

ٹریجڈی پر طول طویل مباحث کے بعد —— جو کتاب کے نصف سے زیادہ حصّے پر حاوی ہیں، —— ارسطو کی "بوطیقا" کا تیسرا حصہ شروع ہوتا ہی جو رزمیہ شاعری کے متعلق ہی۔

کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے مشابہ ہی اور تاریخ سے اصولی طور پر مختلف ہی کیونکہ برخلاف تاریخ کے وہ ایک ہی عمل کو بیان کرتی ہی۔ کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے مختلف بھی ہی۔ اُس کی خاصیت ہی کچھ ایسی ہی کہ وہ ٹریجڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہی۔ ٹریجڈی تمثیل کی دقتوں کے باعث مختصر ہوتی ہی لیکن رزمیہ نظم اگر اتنی ہی مختصر ہو تو اس میں وہ عظمت باقی نہ رہے گی۔ رزمیہ نظم کی بحر رجزیہ ہونی چاہیے۔

پھر ایک اور بہت دل چسپ بحث شروع ہوتی ہی وہ یہ کہ رزمیہ شاعری کو چونکہ تمثیل نہیں کیا جاتا اور ٹریجڈی کے برخلاف اس کے واقعات کی نقل کو ناظرین آنکھوں سے نہیں دیکھتے، اس لیے اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلافِ قیاس واقعات کا استعمال جائز ہی۔ کیونکہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہی جو دل چسپی کی جان ہی۔ لیکن ضروری ہی کہ ناقابلِ یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کا سب سے زیادہ مشکل اور متنازعہ نکتہ یہ ہی کہ قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس امکانات پر ترجیح ملنی چاہیئے

یہ نکتہ جو بظاہر عقل کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔ شاعرانہ تنقید کے کمال کی دلیل ہے۔
قرین قیاس ناممکنات میں دیوتا، پریاں، بھوت اور شاعری کے وہ تمام فوق الفطرت
لوازمات شامل ہیں جن کے وجود کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں اور جن میں سے
اکثر کو ہم ناممکن سمجھتے ہیں۔ لیکن شاعری میں ان کے ذکر سے لطف پیدا ہوتا
ہے۔ اس کے برعکس بہت سے واقعات ممکن تو ہیں لیکن ان کا پیش آنا بعید
از قیاس ہے۔ ایسے واقعات میں بھونڈا پن ہوتا ہے، اور فن شاعری کے نقطۂ نظر
سے وہ بہت ناقص ہیں۔

اس کے بعد ارسطو کی کتاب کا ایک نیا حصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ حصہ باعتبار
مضمون چوتھا ہے اور اس میں نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات
سے بحث کی گئی ہے۔

شاعر دو طرح کی غلطی کر سکتا ہے۔ ان میں سے ایک تو اصلی غلطی ہے اور
وہ یہ کہ وہ شاعری کی صلاحیت نہ رکھتا ہو، پھر بھی شاعری کرے۔ یہ غلطی ناقابلِ
معافی ہے۔ دوسری قسم کی غلطی اتفاقی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر صلاحیت تو
رکھتا ہے مگر ان جزئیات کے بیان میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہے۔ جن کا دوسرے
فنون سے تعلق ہے۔ اتفاقی غلطی قابلِ معافی ہے۔

شاعر کی نقل تین طرح کی ہو سکتی ہے۔ وہ اگر چاہے تو اشیاء کو یوں پیش
کر سکتا ہے (۱) جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں، (۲) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں یا
بیان کی جاتی ہیں، (۳) یا جیسا کہ انھیں ہونا چاہیئے۔ پس شاعر ان تینوں
میں جو طریقہ چاہے اختیار کر سکتا ہے اور نقاد کو اس کا اختیار نہیں کہ یہ اعتراض
کرے کہ اس نے یہ طریقہ کیوں استعمال کیا، دوسرا طریقہ کیوں استعمال نہیں کیا
بہت سے تنقیدی اعتراض زبان کے متعلق ہوتے ہیں۔ لیکن اگر زبان پر

پوری توجہ کی جائے اور شاعر نے جو کچھ کہا ہے اُس کو موقع کے لحاظ سے جانچا جائے تو اس کا جواب بھی آسانی سے ممکن ہے۔ شاعر کی زبان کا بہت غور سے مطالعہ کرنا چاہیئے۔ اور اُس کے ٹھیک ٹھیک معنی سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے۔ اگر شاعر کی کوئی بات متضاد معلوم ہو تو اُسے سمجھنے یا اس پر اعتراض کرنے کے لیے منطقی استدلال اور جرح کی ضرورت ہے۔

پانچواں حصّہ جو دوسرے اور تیسرے حصّے کا تتمّہ ہے، ٹریجڈی اور رزمیہ شاعری کا پھر سے موازنہ کرتا ہے۔

اِس حصے میں پہلے ان لوگوں کے دلائل پیش کئے گیے ہیں جو رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی سے افضل سمجھتے ہیں۔ ان کے دلائل نقل کرنے کے بعد ارسطو نے ان دلائل کا جواب دیا ہے اور آخر میں اپنا قول فیصل سُنایا ہے کہ ٹریجڈی کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب ٹریجڈی میں موجود ہیں۔ لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ شاعری میں موجود نہیں۔ رزمیہ نظم میں وحدت کا قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ اِس بحث کے بعد ارسطو کی یہ کتاب ختم ہوتی ہے۔

(۵)

ہم دیکھ چکے ہیں کہ نہ صرف یونان بلکہ یورپ بھر میں ارسطو کی یہ کتاب فنِ تنقید پر پہلی کتاب تھی جس میں شاعری کو ایک جداگانہ اور خود مختار فن سمجھ کے بحث کی گئی ہے۔ اور اُسے نہ اخلاق کی کنیز سمجھا گیا ہے نہ سیاست کی، نہ مذہب کی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپ میں ارسطو فنِ تنقید کا معلّم اوّل ہے۔ ارسطو کے بہت بعد روما میں تنقید پر جو رسالے لکھے گئے اُن سب میں اس کا اثر بہت نمایاں ہے۔ اِن رسالوں میں سب سے اہم رومن شاعر ہوریس کی تصنیف

"فن شاعری" ہے۔ ہوریس کے چھوٹے سے مگر معرکۃ الآرا رسالے کی اہمیت دوگونہ ہے۔ ایک تو یہ کہ اس رسالے کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ میں مقبول ہوئے؛ دوسرے یہ کہ ہوریس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو سے منسوب کیا گیا۔

ہوریس نے جا بجا ارسطو کے خیالات سے خوشہ چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال کے متعلق اس نے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دہرایا ہے۔ رودیاد کی وحدت اور تسلسل پر زور دیا ہے، اور سیرت نگاری اور رودیاد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈرامے اور رودیاد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس نے ارسطو ہی کے طریقے کی پیروی کی ہے شاعری کا مقصد اس نے بھی لطف پہنچانا اور اصلاح کرنا قرار دیا ہے۔ اتفاقی غلطیاں اس کے نزدیک بھی قابل معافی ہیں۔

ساتھ ہی ساتھ بہت سے ایسے نکات بھی ہیں ہوریس کے اس رسالے میں ملتے ہیں جو ارسطو کی کتاب میں موجود نہیں۔ لیکن یہ ارسطو کے مباحث اور بیانات کا منطقی نتیجہ ہیں۔ اور ان میں سے بعض نے نشاۃ ثانیہ کے بعد کلاسیکی تحریک میں بڑی اہمیت حاصل کی۔ ہوریس نے صحتِ رائے پر بہت زور دیا ہے، اور اُس کو تحریر کی خوبی کی بنیاد قرار دیا ہے۔ فن کی "پستی" اُس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فروشوں، دونوں نے شعرا کے لیے ممنوع قرار دیا ہے۔ محض مطالعہ کسی صنّاع کو صنّاع نہیں بنا سکتا بلکہ خداداد ذہانت بھی اس کے لیے بہت ضروری ہے۔

(۶)

رومۃ الکبریٰ کے عروج اور نشاۃ ثانیہ کے درمیان ایک زمانہ ایسا آیا

کہ یورپ بھر میں علم کی شمع قریب قریب گل ہو گئی۔ لیکن اسی زمانے میں یونانی تہذیب عربوں کے ترکے میں آئی۔ عباسی دَور میں بکثرت کتابوں کا براہِ راست یونانی اور اکثر کا سریانی ترجموں سے عربی میں ترجمہ کیا گیا۔ حنین بن اسحاق (۸۰۹ء تا ۸۷۳ء) نے جو نصرانی المذہب تھا غالباً سب سے پہلے ارسطو کی تصانیف کا ترجمہ کیا۔ بقول ہٹی (Hitti) کے "اس زمانے میں جب رشید اور مامون یونانی اور ایرانی فلسفے سے بہرہ اندوز ہو رہے تھے، مغرب میں ان کے ہم عصر شارلیمن اور اس کے امرا اپنے ناموں کا املا سیکھ رہے تھے۔" اسی زمانے میں ارسطو کے "نظامِ منطق" کا عربی مجموعہ جس میں اس کے دونوں رسائل "علم البلاغت" اور "فنِ شاعری" (بوطیقا) شامل تھے، عربی صرف و نحو کے ساتھ ساتھ اسلامی دنیا میں علوم ادب اور مسلک انسانیت کی بُنیاد بن رہے تھے ـــــ

لیکن اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ یونانی سے عربی میں جو ترجمے ہوئے، زیادہ تر طب، فلسفے اور منطق وغیرہ کی تصانیف کے ہوئے۔ عربوں نے یونانی ادب اور خصوصاً یونانی ڈرامے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ ادب میں ان کی رہنمائی ایران ہی کرتا رہا۔ عربی ادب اور عربی شاعری میں ڈرامے کا وجود ہی نہیں تھا۔ ٹی۔ اس۔ ایلیٹ (T. S. Eliot) نے اپنے ایک مضمون میں خوب کہا ہے۔ "تھیٹر ایک ایسا عطیہ ہے جو ہر قوم کو نہیں ملتا خواہ اس کا تمدن کتنا ہی اعلیٰ کیوں نہ ہو۔ یہ عطیہ مختلف اوقات میں ہندوؤں، جاپانیوں، یونانیوں، انگریزوں، فرانسیسیوں اور ہسپانویوں کو ملا۔ کم تر درجے میں یہ ٹیوٹانیوں اور اہل اسکنڈے نیویا کو عطا کیا گیا۔ یہ (عطیہ) اہل روما کو نہیں ملا، اور ان کے جانشین اطالویوں کو بھی زیادہ فیاضی سے نہیں دیا گیا۔" اس میں کیا کلام

ہوسکتا ہی کہ عربوں کو یہ عطیۂ قدرت بالکل نہیں ملا۔یہی وجہ ہی کہ عرب ارسطو کے رسالۂ فنِ شاعری کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے۔اس کی ایک مثال ہم تفصیلاً بیان کرچکے ہیں۔شاعری کو "عام روایات" کا پابند بنا کے عہدِ بنی عباس کی عربی شاعری اپنے ساتھ فارسی شاعری اور اپنے بعد کی ترکی اور اُردو شاعری کو بھی لے ڈوبی۔ہاروں الرشید کے عہد کے بعد سے مشرقِ قریبہ کی شاعری "عام روایات" کی اس قدر پابند ہی کہ شاعر کا جذبہ یا اس کا عشق، یا اس کی نظر، یا اس کا احساس کوئی انفرادی خصوصیت نہیں رکھتا۔اگر انفرادی خصوصیت کا پتہ چلتا ہی تو محض اس کے طرزِ بیان اور اس کے کلام کی خصوصیتوں سے۔

رسالۂ "فنِ شاعری" (بوطیقا) کا عربی میں براہِ راست یونانی سے ترجمہ نہیں ہوا۔بلکہ عربی ترجمہ (جس کا مسودہ پیرس میں محفوظ ہی اور جو دسویں صدی عیسوی کے وسط کا لکھا ہوا ہی) ایک سریانی ترجمے کا ترجمہ ہی۔اصلی سریانی ترجمہ اب نابود ہوچکا ہی اور اُس کے مترجم کا نام بھی کسی کو معلوم نہیں۔یہ سریانی ترجمہ غالباً ایک ایسے یونانی مسودے پر مبنی ہوگا جو موجودہ یونانی نسخوں سے بہت پُرانا ہوگا۔وہ یونانی مسودہ جس سے سریانی میں ترجمہ کیا گیا نابود ہی۔لیکن ایک اور بہت قدیم یونانی نسخہ موجود ہی جو گیارہویں صدی عیسوی کا لکھا ہوا ہی اور پیرس میں موجود ہی۔اس دوسرے نسخے ہی سے یورپ کی تمام جدید زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہی۔

پروفیسر مارگولیتھ نے عربی ترجمے کے کچھ حصّوں کا لاطینی میں ترجمہ کیا ہی جو ان کی Analecta orientalia (مطبوعہ ۱۸۸۷ء) میں شامل ہی۔

عربی ترجمے سے بہت سے مشکل اور متنازعہ فیہ الفاظ کی تحقیق میں مدد ملتی ہی اور اس سے اُس دوسرے یونانی نسخے کی تصیح ہوتی ہی جو بعد کا لکھا ہوا ہی اور جس سے یورپ بھر نے استفادہ کیا ہی۔

(۷)

نشاۃ ثانیہ کے بعد شاعری کو ایک رہبر اور مقنن کی بڑی ضرورت تھی۔ رہبری کے لیے ارسطو سے بہتر انتخاب ممکن نہ تھا۔ چنانچہ اس دَور میں یورپ بھر میں ارسطو سے دلچسپی بڑھتی گئی۔ ۱۴۹۸ء میں والا (Valla) نے "فنِ شاعری" کا لاطینی میں ترجمہ کیا۔ یہ غالباً پہلا ترجمہ تھا جو کسی یورپی زبان میں ہوا۔

کچھ ہی عرصے کے بعد یعنی ۱۵۱۵ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ اور اُس کے ساتھ ابنِ رُشد کے خلاصے کا ترجمہ شایع ہوا۔ اس ترجمے کی اہمیت یہ ہی کہ اس سے ارسطو کی عربی تنقید اور عربی روایات سے یورپ کو آگاہ کیا گیا۔

اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سینی (Segni) کا ہی جو ۱۵۴۹ء میں فلارنس سے شایع ہوا۔ لیکن اطالوی میں سب سے اہم ترجمہ کاستل وی ترو (Castelvetro) کا ہی۔ یہ ترجمہ پہلی بار وی آنا سے ۱۵۷۰ء میں Poetica Daristotile vulgarizzata کے عنوان سے شایع ہوا۔ بہت سی ایسی روایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں، اسی ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چنانچہ "وحدت مکان" کا نظریہ کاستل وی ترو ہی کے زمانے سے شروع ہوتا ہی۔ اسکالی گر (Scaliger) نے جو نشاۃ ثانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا، ایک رسالہ لکھا جس کا نام اُس نے

ارسطو کے رسالے کے نام پر (Poetik) رکھا ؛ اور اس میں "وحدت مکان" کے نظریے کو پیش کیا۔ کاستل وی ترو نے اسکالی گر کے نظریے کو قبول کر کے اُسے بڑی شہرت دی۔ تقریباً دس سال بعد جب سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sidney) نے انگریزی میں پہلی جامع تنقیدی کتاب لکھی تو بڑی حد تک کاستل وی ترو کے مباحث اور خیالات کو دُہرایا۔

پہلا فرانسیسی ترجمہ داسیے (Dacier) نے ۱۶۹۲ء میں کیا۔ جس کے ساتھ شرح بھی شامل تھی۔ داسیے نے بھی "تینوں وحدتوں" اور اس قسم کے دوسرے متنازعہ فیہ مسئلوں پر بہت تفصیلی بحث کی ہے۔

انگریزی ترجمہ بہت عرصہ کے بعد ہُوا۔ تقریباً اس وقت جب کلاسیکی تحریک مدھم پڑ چکی تھی۔ پہلا مکمل ترجمہ ٹوائی ننگ (Twining) کا ہے جو لندن سے ۱۷۸۹ء میں شایع ہُوا۔

ہم کہہ آئے ہیں کہ نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں سب سے پہلے اسکالی گر نے "تینوں وحدتوں" اور اس قسم کے دوسرے مباحث کو چھیڑا۔ لیکن اس سے پہلے ہی ایک اور اطالوی وی دا (Vida) نے اپنی تصنیف De Arte Poetica مطبوعہ ۱۵۲۷ء میں کلاسیکی تنقید کے اور بہت سے اصول مُرتّب کیے۔ اُسی نے "شائستگی" (Decorum) کے نظریے کو ہوریس اور ارسطو سے اخذ کر کے پیش کیا۔ اس نظریے کا ملکہ الزبتھ کے عہد کے ڈرامے اور تنقید پر بڑا اثر ہُوا !

اسکالی گر کے ایک اور ہم عصر من تُورنو (Minturno) کا بھی اس دَور کی تنقید کی تعمیر میں بڑا حصّہ ہے۔ یہ بھی ارسطو اور ہوریس کا پیرو ہے۔ عہدِ الزبتھ کے انگریزی ادیبوں نے خود ارسطو کی کتاب کا شاید زیادہ مطالعہ نہیں

کیا تھا، وہ ہمیشہ ارسطو کو رن تورنو اور اسکالی گر کی عینک سے دیکھتے تھے۔

سترہویں صدی کے نصفِ آخر میں اس تحریک نے خاصا زور پکڑا جو نو کلاسیسیت کے نام سے مشہور رہی۔ یہ تحریک اٹھارہویں صدی میں یورپ کے ادب پر چھاگئی۔ اس تحریک کی علمبرداری جن لوگوں نے کی وہ تنقید نگار بھی تھے اور شاعر بھی۔ جیسے فرانس میں کارنے لی (Corneille) اور بو آلو (Boileau) انگلستان میں ڈرائی ڈن (Dryden) اور پوپ (Pope)

ڈرائی ڈن نو کلاسیکی نقطۂ نظر کا پابند ضرور تھا لیکن اس قدر زیادہ نہیں کہ ہر طرح کی اندھی تقلید کو جائز سمجھے یہ تحریک دراصل فرانس میں پروان چڑھی، کیونکہ فرانسیسی ذہنیت ہمیشہ سے سخت اصول و قواعد کی طرف مائل رہی ہے۔ فرانس میں بوآلو نے اپنی (Lert Postique) میں شاعری کا اصل اصول ہی متقدمین (یونانیوں اور اہل روما) کی تقلید کو اس بنا پر قرار دیا کہ متقدمین کی پیروی دراصل فطرت کی پیروی ہے کیونکہ فطرت کی مصوّری کوئی ان سے بہتر کر نہیں سکتا۔ جب شعرائے متقدمین کی نقل فرض قرار دی گئی تو اصول کی حد تک متقدمین تنقید نگاروں اور خصوصاً ارسطو کی پرستش تو لازمی ہی تھی۔ ارسطو کی "بوطیقا" کی غلط یا صحیح تشریحات پر نو کلاسیکی تنقید کا دار و مدار تھا۔

بالآخر رومانی تحریک نے شاعری میں زور پکڑا اور تنقید نے پہلی بار ارسطو یا کسی اور کی تنقیدی آمریت کو قبول کرنے سے انکار کی جرأت کی لیکن رومانی تحریک کی ابتدا کے زمانے میں جرمنی میں ایک نئی کلاسیکی تحریک شروع ہوئی جس کا ایک بہت بڑا علم بردار لیسنگ (Lessing) تھا۔ اس نئی تحریک کے بانیوں نے نو کلاسیکی غلطیوں کو ظاہر کر کے نئے سرے سے

اور سائنٹفک طریقے پر یونان کے علم و ادب اور فنون کا مطالعہ شروع کیا۔ اور ارسطو کی تنقید کی اندھی تقلید کے بجائے روحانی روح عمل اور ارسطو کی تنقید کی خوبیوں سے فیض اٹھانے کی تحریک شروع کی۔ لیسنگ نے ارسطو کے اصلی اصول کی تشریح کی اور جو غلط اصول اس سے منسوب کئے جاتے تھے ان سب کی تردید کی۔

لیسنگ کے بعد ارسطو کا اثر فن تنقید پر بحیثیت عملی قوت کے کمزور پڑتا گیا۔ ادھر ڈرامے میں اِبسن نے ارسطو کے نام نہاد حامیوں کے اصول کو وہ شکستِ فاش دی جو انھیں شیکسپیر کے ہاتھوں بھی نصیب نہ ہوئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ شاعری اور ادب کی نئی نئی تحریکیں پھیل رہی تھیں، جیسے رومانیت، حقیقت نگاری، رمزیت وغیرہ وغیرہ۔ یورپ کے ادیب اور شاعر اِن نئی تحریکوں کی حمایت یا مخالفت میں منہمک ہو گئے اور ارسطو کے تنقیدی اصول سے صرف یونیورسٹیوں کے پروفیسروں اور طلبا کو دلچسپی باقی رہ گئی۔

لیکن ارسطو کے اصول نے —— وہ غلط ہوں یا صحیح ؛ ان کے معنی غلط لیے گئے ہوں یا صحیح —— دُنیا کے ادب کی تخلیق و تعمیر، شاعری کی ارتقا اور رجحانات، ادبی تحریکات کے آغاز اور اُن کے ردّ عمل اور سب سے بڑھ کر فنِ تنقید پر جو اثر ڈالا ہے اُس کی برابری کوئی کتاب نہیں کرسکتی۔ جہاں تک خالص فنِ تنقید کا تعلق ہے مُعلّم اوّل کا یہ شاہکار دُنیا بھر میں بے مثل ہے۔ ارسطو کا منطقی استدلال، اس کا تجزیہ، اور ترتیب و ترکیب کی عاقلانہ صلاحیت اِس کتاب کو تنقید کی اور تمام کتابوں سے ممتاز کرتی ہے۔

(۸)

یہ ترجمہ میں نے مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب

میں اختلاف تھا، وہاں میں نے بچر (Butcher) کے ترجمے کو ترجیح دی ہی اُس کا ترجمہ نہ صرف جدید ترین تحقیقات کے بعد کا ہی بلکہ عربی ترجمے سے بھی ہر متنازعہ فیہ موقع پر استصواب کرتا ہی۔ لیکن کتاب کے ابواب کی تقسیم کی حد تک، اور بعض اصطلاحات کے ترجمے میں میں نے ٹوائی ننگ (Twining) کی پیروی کی ہی۔ ٹوائی ننگ اور اُس کے سوا اور بھی کئی یورپی مترجمین نے کتاب کو نفس مضمون کے اعتبار سے پانچ بڑے حصّوں میں تقسیم کیا ہی۔ یہ تقسیم اس قدر مفید ہی کہ میں نے اس کی پیروی کرنی مناسب سمجھی۔

ناظرین کی سہولت کے لیے میں نے حاشیے پر سلسلے وار ہر بحث اور نکتے کا عنوان اور بعض صورتوں میں بہت ہی مختصر خلاصہ بھی لکھ دیا ہی۔ ارسطو کے جتنے ترجمے میرے پیش نظر ہیں اُن میں سے کسی سے مجھے اس سلسلے میں مدد نہیں ملی۔ لیکن میرے سامنے جووٹ (Jowett) کی مثال تھی۔ جس نے افلاطون کے مکالمات کے انگریزی ترجموں میں اس طریقے کو بہت خوبی سے استعمال کیا ہی۔

عزیز احمد

جامعۂ عثمانیہ۔ ۲۲ رجب ۱۳۶۰ھ ۱۹۴۱ء

پہلا حصّہ

شاعری پر ایک عام اور بالموازنہ نظر۔ شاعری کی خاص قسمیں

تمہید

(تمہید۔ کتاب کی تحریر کا مقصد)

میرا مقصد ہے کہ میں عام طور پر شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھوں ۔ یہ تحقیق کروں کہ ان میں سے ہر ایک (قسم) کا خاص حاصل کیا ہے۔ کسی روئداد یا خاکے کی کس طرح کی ترکیب اچھی نظم کے لیے ضروری ہے ——— ہر قسم (کی شاعری) کے کتنے اور کون کون حصّے ہیں۔ اسی مضمون سے متعلق اور جو باتیں ہیں اُنھیں بھی پرکھوں۔ میں ان امور کا اُس ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہے۔

(۱)

(تمام شاعری اور موسیقی نقل ہے)
(نقل کے ذریعے، طریقے اور موضوع مختلف ہیں۔)

رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ) کامیڈی (طربیہ) بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ سب نقلیں ہیں۔ پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں، اور وہ اِس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں، اور طریقے مختلف ہیں۔

(۲)

((۱) نقل کے ذرائع)

جس طرح کچھ آدمی اپنے فن کے لیے اور کچھ عادتاً رنگ یا شکلوں کے

ذریعے مختلف چیزوں کی نقل اُتارتے ہیں، اور کچھ لوگ آواز سے نقل کرتے ہیں، اسی طرح مذکورۂ بالا فنوں میں موزونیت، الفاظ اور نغمہ وہ مختلف ذرائع ہیں جو یا الگ الگ یا طرح طرح سے ایک دوسرے سے مل کر یہ سب نقل پیدا کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر:۔ اُس نقل میں جو بانسری اور چنگ، یا اور آلاتِ موسیقی سے کی جاتی ہے جن سے ایسا ہی اثر پیدا ہو مثلاً ارگن یا شہنائی صرف موزونیت اور نغمہ کو استعمال کیا جاتا ہے۔ ناچ میں صرف موزونیت کو، نغمہ کو نہیں۔ کیونکہ ایسے بھی ناچنے والے ہیں جو نرت میں موزونیت کے ذریعے آداب، جذبات اور حرکات کو ادا کرتے ہیں۔

رزمیہ شاعری میں محض الفاظ یا نظم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔ یہ نظم یا تو مختلف بحروں میں لکھی جا سکتی ہے۔ یا جیسے کہ ابھی تک رسم بندھی ہوئی ہے۔ ایک ہی نوع (کی بحر) میں محدود کی جا سکتی ہے۔ اس کے (یعنی Epopoeis) کے سوا کوئی اور عام نام ایسا نہیں ہے جو سوفرون (Sophron) اور زے نارکس (Xenarchus) کے تماشوں اور سقراطی مکالمات پر بھی پورا اُترے۔ یا اُن نظموں پر جو آئمبی (Iambic) نوحے کی، یا اور بحروں میں لکھی جائیں اور جن میں اس طرح کی نقل کو استعمال کیا جا سکے جو رزمیہ شاعری میں استعمال کی جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رسم و رواج نے شاعری (یا صنعت) کو بحر سے متعلق قرار دے کے بعض کو نوحہ گر شعرا قرار دیا ہے، یعنی ایسے شعرا جو نوحے لکھتے ہیں۔ بعض کو رزمیہ نگار بتایا ہے، یعنی وہ جو مسدس الارکان بحر میں لکھتے ہیں۔ اس طرح شعرا کی جو تقسیم کی گئی ہے وہ ان کی نقل کی ماہیت

کی بنیاد پر نہیں بلکہ محض بحروں کی بنیاد پر ہے۔ کیونکہ وہ لوگ بھی جو نظم میں طب یا طبیعیات پر رسالے لکھتے ہیں شاعر ہی کہلاتے ہیں۔ لیکن ہومر اور ایمپی ڈوکلیس (Empedocles) میں بجز اُن کی بحر کے اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ چنانچہ اول الذکر تو حقیقی طور پر شاعر کے لقب کا مستحق ہے۔ لیکن آخرالذکر کو اگر ماہرِ طبیعیات کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

اِسی طرح اگر کوئی یہ چاہے کہ اپنی نقل کو ہر طرح کی خلط ملط بحروں میں پیش کرے جیسا کہ کیرمون (Chaeremon) نے اپنی (تصنیف) Centaur میں کیا ہے جو تمام طرح کی بحروں کا خلط ملط مجموعہ ہے، تو اس کے یہ معنی نہیں ہوسکتے کہ محض اس وجہ سے وہ شاعر کا لقب پانے کا مستحق ہو جائے گا۔ لیکن اب یہ بحث ختم۔

لیکن، شاعری اور بھی قسمیں ہیں جو نقل کے تینوں ذریعوں:۔ موزونیت نغمے اور نظم کو استعمال کرتی ہیں۔ جیسے بھجن اور ٹریجڈی اور کامیڈی۔ بہرحال ان میں فرق یہ ہے کہ اِن میں سے بعض میں سب (ذریعے) ایک ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور بعض میں الگ الگ۔ پس ان فنون میں یہ فرق، اُن ذریعوں کے لحاظ سے ہے جن سے وہ نقل کرتے ہیں۔

(۲)

لیکن چونکہ نقل کے موضوع انسان کے افعال ہیں اور چونکہ یہ ضروری ہے کہ یہ انسان اچھے ہوتے ہیں یا بُرے۔ (کیونکہ اسی پر سیرت کا دار و مدار ہے۔ تمام آدمیوں کے اطوار پر نیکی یا بدی کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے) اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم، انسانوں کو، یا تو وہ جیسے ہیں اُس سے بہتر دکھا سکتے ہیں، یا اُس سے بدتر، یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔

مثال کے طور پر مصوری میں دیکھیے - پالی گناٹس (Polygnotus)
کی کھینچی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند ہیں - پوسون (Pauson)
کی سطح سے گری ہوئی ہیں - اور ڈایونی سیس (Dionysius) کی تصویریں
بالکل سچی تشبیہیں ہیں -

اب یہ ظاہر ہی کہ مذکورۂ بالا نقلوں میں سے ہر ایک ان اختلافات
کی پابند ہوگی - اور علیحدہ قسم کی نقل ہوگی - کیونکہ ایسے موضوعوں کی نقل کی جاتی
ہی جو اِس لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں - یہ عمل ناچ میں بھی ہوسکتا
ہی، بانسری اور چنگ کے راگ میں بھی اور شاعری میں بھی جو صرف الفاظ یا نظم
کو، نغمے اور موزونیت کے بغیر استعمال کرتی ہی - چنانچہ ہومر نے انسانوں
کا جیسے وہ ہیں اُس سے بالاتر بنا کے، خاکہ کھینچا ہی - کلیوفون (Cleophon)
نے اُنھیں ایسا دکھایا ہی جیسے کہ وہ ہیں - ہے گی مون (Hegemon) نے
جو تھیسیا کا رہنے والا ہی، اور جو مضحک چربوں کا موجد ہی، اور نکوکارس
(Nichochares) نے ڈیلیاڈ (Deliad) میں اُنھیں (انسانوں
کو، جیسے وہ ہیں اس سے) بدتر دکھایا ہی -

اسی طرح بھجنوں وغیرہ میں بھی نقل اس قدر مختلف قسم کی ہوسکتی ہی جیسے
ٹموتھیس (Timotheus) کی تصنیف "اہلِ فارس" فِلاکسے نس
(Philoxenus) کی تصنیف "کالے بھوت" سے مختلف ہی -

ٹریجڈی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں - کامیڈی کا مقصد یہ ہی کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں، اُنھیں اس سے
بدتر دکھایا جائے - ٹریجڈی کا مقصد ہی کہ بہتر دکھایا جائے -

(۴)

ابھی تیسرے فرق کا ذکر باقی ہی - یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے اِن

میں سے ہر موضوع کی نقل کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کرکے بیانیہ طریقے پر بھی نظم کر سکتا ہے —— اور پھر اس (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کرکے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطور متکلم —— یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کے پیش کرے کہ وہ سب خود مصروفِ عمل نظر آئیں۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا یہ تین طرح کے اختلافات —— یعنی ذریعوں، موضوعوں اور طریقوں کے اختلافات ایسے ہیں جن کے ذریعے ہر طرح کی نقل میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ایک لحاظ سے سوفوکلیس (Sophocles) اسی طرح کا نقل کرنے والا ہے جیسے ہومر، کیونکہ دونوں کے موضوع بلند و بالا کردار ہیں۔ دوسرے لحاظ سے وہ ارسٹوفینس (Aristophanes) کی طرح ہے کیونکہ دونوں عمل کے ذریعے نقل کرتے ہیں اور بعض کا خیال ہے کہ اسی لحاظ سے ایسی نظموں کے لیے ڈراما (یعنی عمل) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اسی پر ڈورین لوگ اپنا یہ دعویٰ قائم کرتے ہیں کہ ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں کو انھوں نے ایجاد کیا ہے۔ کیونکہ کامیڈی (کی ایجاد) کے دعوے دار میگاری ہیں۔ یونان کے (میگاری بھی جن کی حجت یہ ہے کہ اُن کی جمہوری حکومت میں اس کا آغاز ہوا۔ اور سسلی والے (میگاری) بھی جن کا شاعر ایپی کارمس (Epicharmus) کیونی ڈیس (Chionides) اور میگنس (Magnes) دونوں سے بہت پہلے پھلا پھولا۔ پیلو پونے سس کے بعض دوڑین باشندوں نے ٹریجڈی (کی ایجاد) کا دعویٰ کیا ہے۔ ان دعوؤں کی تائید میں وہ ان الفاظ

کے معنوں کی بنا، پر بحث کرتے ہیں۔ ان کا بیان ہی کہ "گانو" کو ڈورک بولی میں Come کہتے ہیں۔ اور اسے ٹک بولی میں Demos ۔ کامیڈی والوں کا لقب، Comazein ("گلچھرے اُڑانا") سے مشتق نہیں بلکہ اُنہیں یہ نام اس وجہ سے دیا گیا کہ جس زمانے میں شہر والے اُنھیں گھسنے نہیں دیتے تھے وہ دیہاتوں Comai میں چکّر لگاتے تھے۔ ان کی مزید تاویل یہ ہی کہ وہ (ڈورک لوگ) 'کرنا' یا 'عمل' کا مفہوم لفظ Dran سے ادا کرتے ہیں۔ اہل ایتھنز اس مقصد کے لیے لفظ Prattein استعمال کرتے ہیں۔ نقل کے اختلافات، اور وہ کتنے اور کیا ہیں —— اس کے متعلق جو کہا جا چکا وہ کافی ہی۔

(۵)

(شاعری کی ابتدا کے دو اسباب)

معلوم ہوتا ہی کہ بالعموم شاعری کی ابتدا دو اسباب سے ہوئی ہی۔ دونوں بالکل قدرتی ہیں۔

(۱) نقل کرنا بچپن ہی سے انسان کی جبلت ہی۔ اسی باعث وہ دوسرے (نقل) تمام جانوروں سے ممتاز ہی کہ وہ سب سے زیادہ نقال، اور اسی جبلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہی۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پہ نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنونِ تشبیہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اُس سے یہ صاف ظاہر ہی؛ کیونکہ ان میں ہم خوشی سے دھیان لگا کے —— اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اُتنی ہی زیادہ خوشی سے —— ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں، جو اگر اصلی ہوں تو اُنھیں دیکھ کر ہمیں تکلیف ہو؛ جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور، لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں۔ (نقل سے حظ سیکھنا ہی) اور اس کی وجہ یہ ہی کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہی جو محض فلسفیوں تک محدود

نہیں بلکہ جو تمام انسانوں کے لیے عام ہے؛ فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس
اس میں زیادہ عارضی اور ناپائدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر
دیکھ کر انھیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اُس کو دیکھ کر وہ سیکھتے ہیں، نتیجہ نکالتے ہیں
ہر شے کی ماہیئت دریافت کرتے ہیں :۔ مثلاً یہ کہ یہ اِس طرح کا فلاں شخص ہے۔
لیکن اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ جس شے کی نقل اُتاری گئی ہے وہ ایک ایسی چیز
ہے جسے ناظر نے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں اُسے نقل کی وجہ سے خوشی
نہیں حاصل ہوگی بلکہ کاری گری یا رنگوں یا کسی ایسی وجہ سے۔

(نغمہ اور موزونیت)

(قدیم ترین شاعری کی ابتدا)

پس نقل کرنا تو ہمارے لیے ایک قدرتی امر ہے اور ثانیاً نغمہ اور موزونیت
بھی قدرتی ہیں؛ (کیونکہ یہ واضح ہے کہ تقطیع ایک طرح کی موزونیت ہے) اس لیے
وہ اشخاص جن میں شروع شروع میں یہ رجحانات بہت زیادہ قوی تھے قدرتی
طور پر ایسی ناہموار اور فی البدیہہ کوششیں کرنے لگے، جنھوں نے آہستہ آہستہ
ترقی کی اور ان سے شاعری نے جنم لیا۔

(۶)

(قدیم ترین شاعری کی دو قسمیں)

لیکن یہ شاعری جو اپنے مصنفوں کی مختلف سیرتوں کی پابند تھی فطری طور پر
دو مختلف اقسام میں منقسم ہوگئی وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے انھوں
نے اپنی نقلوں کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کو انتخاب
کیا۔ برخلاف اس کے لطیف مزاج شعرا نے کمینوں اور قابلِ نفرت آدمیوں
کا خاکہ اُڑایا؛ اور انھوں نے سب سے پہلے ہجویں لکھیں، جیسے کہ مقدم الذکر
شعرا نے بھجن اور قصیدے لکھے۔

ہلکی قسم کی نظموں میں سے کوئی ایسی ہمارے سامنے باقی نہیں جو
ہومر کے زمانے سے پہلے لکھی گئی ہو۔ حالانکہ غالباً ایسی بہت سی نظمیں

لکھی گئی ہوں گی۔ لیکن اُس کے دَور کی ایسی نظمیں موجود ہیں جیسے اس کی Margites اور اسی طرح کی دوسری نظمیں، جن میں آئمبی بحر کو سب سے زیادہ مناسب سمجھ کے پیش کیا گیا ہی۔ اور یقیناً اِس کا نام آئمبی اس وجہ سے ہی کہ یہ وہ بحر ہی جس میں وہ ایک دوسرے پر آئمبی (ہجو) لکھتے تھے۔

اس طرح یہ پُرانے شعرا دو گروہوں میں منقسم تھے:۔ وہ جو رجزیہ نظمیں لکھتے تھے، اور وہ جو آئمبی نظمیں لکھتے تھے۔

(اس طرح قدیم ترین شاعری کی دو قسمیں سے ٹریجڈی اور کامیڈی کی ابتدا ہوئی)

جس طرح سنجیدہ نوع میں ہومر ہی اکیلا شاعر کے لقب کا مستحق ہی، محض اپنی دوسری خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اُس کی نقلوں میں ڈرامائی رُوح موجود ہی۔ اسی طرح وہ پہلا شخص ہی جس نے کامیڈی کے تصوّر کا خیال دلایا، کیونکہ اس نے ہجوِ قبیح کی جگہ تمسخر سے کام لیا اور تمسخر کو ڈرامائی سانچے میں ڈھالا۔ چنانچہ اس کی Margites کو کامیڈی سے وہی نسبت ہی جو اس کی ایلیڈ اور اوڈیسی کو ٹریجڈی سے ہی۔ لیکن جب ٹریجڈی اور کامیڈی ایک بار اچھی طرح نمودار ہو چکیں تو پھر بعد کے شعرا نے اپنی فطری استعداد کی مناسبت سے اپنے آپ کو اِن نئی انواع میں سے ایک یا دوسری سے متعلق کر لیا۔ ہلکے قسم کے شعرا بجائے آئمبی نظمیں لکھنے کے کامیڈی لکھنے لگے، اور سنجیدہ تر شعرا بجائے رجزیہ نظموں کے ٹریجڈی، یہ اس وجہ سے کہ شاعری کی یہ جدید انواع رتبہ میں اعلیٰ اور وقعت میں اونچی ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ٹریجڈی نے جہاں تک اس کے اجزا و عناصر کا تعلق ہی بجائے خود اور تھیٹر کے لحاظ سے امکان بھر پوری ترقی حاصل کر لی ہی یا نہیں، ایسا سوال ہی جو اس جگہ موزوں نہیں۔

(۷)

(ٹریجڈی اور کامیڈی)

پس ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں، جن کی اس ناہموار اور بے ساختہ

طریقے سے ابتدا ہوئی۔ پہلی کی بھجنوں سے، اور دوسری کی ان شہوانی گیتوں سے جواب بھی بہت سے شہروں میں رائج ہیں —— دونوں میں سے ہر ایک ایسی تدریجی اور مستقل اصلاحوں کے ذریعے جو بالکل نمایاں تھیں آہستہ آہستہ تکمیل کی طرف بڑھی۔

(ٹریجڈی کی تاریخ)

ٹریجڈی نے کئی تبدیلیوں کے بعد بالآخر اپنی ٹھیک صورت کی تکمیل کے بعد آرام پایا۔ اسکائی لس نے سب سے پہلے ایک اور اداکار کا اضافہ کیا۔ سنگت (کورس) کو مختصر کیا اور مکالمے کو ٹریجڈی کا خاص حصہ بنایا۔ سوفوکلیس نے اداکاروں (ایکٹروں) کی تعداد بڑھا کر تین کر دی اور مناظر کی آرائش تصویروں (پردوں) کے ذریعے بڑھائی۔ بہت زمانے کے بعد یہ ہو سکا کہ ٹریجڈی نے چھوٹی اور سادہ روداد اور اپنی پرانی ساطیری مضحکہ خیز زبان کو الگ پھینک کے اپنی شایانِ شان عظمت اور مرتبے کو حاصل کیا۔ تب پہلی مرتبہ آئمبی بحر کو استعمال کیا گیا۔ کیونکہ بالکل ابتدا میں ٹروکی چار رکنی بحر کو اس لیے استعمال کیا جاتا تھا کہ وہ اس زمانے کی ساطیری اور اچھل کود سے مناسبت رکھنے والی نظم کے لیے زیادہ موزوں تھی۔ لیکن جب مکالمے کی بنیاد پڑی تو فطرت نے خود بخود مناسب بحر کی طرف رہنمائی کی۔ کیونکہ تمام بحروں سے زیادہ آئمبی بحر بول چال سے مناسبت رکھتی ہے۔ یہ اس امر سے ظاہر ہے کہ ہماری عام گفتگو اکثر آئمبی بحر میں موزوں ہو سکتی ہے لیکن مسدس الارکان بحر میں کبھی نہیں، یا صرف اسی صورت میں کہ ہم بولی کے معمولی ترنم سے ہٹ جائیں

واقعات بھی بڑھائے گئے اور ڈرامے کے ہر ایک حصے کو یکے بعد دیگرے سدھارا گیا اور جلا دی گئی۔

فی الحال اتنا کافی ہے۔ باریک تفصیلوں میں جانا ذرا زیادہ طوالت کا کام ہوگا۔

(۸)

اس کامیڈی کی تعریف

کامیڈی، جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں۔ بری سیرتوں کی نقل ہے۔ "بری" سے ہر قسم کی بدی نہیں بلکہ صرف مضحکہ خیز برائی مراد ہے، جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ مثال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بدشکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو۔

کامیڈی کی تاریخ

ٹریجڈی کی پے در پے اصلاحیں اور اُن کے متعلقہ مصلح ہمارے علم میں ہیں۔ لیکن چونکہ ابتدا میں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی اس لیے (اس کی اصلاحوں اور مُصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔ کیونکہ بہت عرصے کے بعد ناظم نے اجازت دی کہ عامۃ الناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے۔ اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی۔ اس وقت سے جبکہ اُس کی (کامیڈی کی) شکل کچھ کچھ بنی تو اُس کے لکھنے والوں کے نام ضبطِ تحریر میں آئے۔ لیکن سب سے پہلے "چہروں" کو کس نے رواج دیا۔ کس نے سب سے پہلے افتتاحی مناظر لکھے یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی۔ یہ اور اِسی طرح کی اور تفصیلوں کا کوئی علم نہیں۔

ایپی کارمس (Epicharmus) اور فارمس (Phormis) نے سب سے پہلے طربیہ قصّے تصنیف کیے۔ اِس لیے اِس ترقی کی ابتدا سسلی میں ہوئی۔ لیکن ایتھنز کے شعرا میں کریٹس (Crates) پہلا ہے جس نے اَہجی وضع کی کامیڈی کو ترک کیا اور ایجاد کردہ یا عام کہانیوں اور رودادوں کو استعمال کیا۔

(۹)

رزمیہ شاعری کی تعریف

رزمیہ شاعری اس حد تک ٹریجڈی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور

ان کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعے نقل ہو۔ لیکن اِس لحاظ سے یہ مختلف ہو کہ یہ شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہو۔ اور یہ بیانیہ ہو۔ طوالت میں بھی وہ مختلف ہو کیونکہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہو کہ حتیٰ الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب (وقتکا) پابند رہے۔ لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لیے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔

دوسرے عناصر میں سے بعض دونوں میں مشترک ہیں، اور بعض ٹریجڈی ہی کے لیے مخصوص ہیں۔ اس لیے وہ جو ٹریجڈی کی خوبیوں اور خامیوں کو پرکھنے والا ہو، یقیناً رزمیہ شاعری کی (خوبیوں اور خامیوں) کی بھی بالکل ویسی ہی جانچ کرسکتا ہو۔ کیونکہ رزمیہ شاعری کے تمام تر عناصر ٹریجڈی میں مل سکتے ہیں۔ لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ نظم میں موجود نہیں۔

دوسرا حِصّہ

ٹریجڈی

(۱)

اُس شاعری کا جو مسدس الارکان بحر میں نقل کرتی ہے، اور کامیڈی کا ہم بعد میں ذکر کریں گے، فی الحال ہمیں ٹریجڈی کی جانچ کرنے دیجئے۔ سب سے پہلے تو اُس کے متعلق ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں، اُس کی بنا پر ہم اُس کی حقیقی اور اصلی تعریف یوں کریں گے :۔

(ٹریجڈی کی تعریف)

ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمّل ہو، اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزیّن زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے حظ حاصل ہوتا ہو؛ لیکن مختلف حصّوں میں مختلف ذریعوں سے   جو دردمندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کرکے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔

حظ بخشنے والی زبان سے میری مراد ایسی زبان ہے جو موزونیت، نغمے، اور تقطیع سے مزیّن ہو۔ اور میں نے مزید یہ بھی کہا کہ مختلف حصّوں میں مختلف ذریعوں سے، کیونکہ بعض حصّوں میں صرف تقطیع کو استعمال کیا جاتا ہے اور بعض میں نغمے کو۔

(۲)

چونکہ ٹریجڈی اداکاری (ایکٹنگ) کے ذریعے نقل کرتی ہے۔ اِس لیے

سب سے پہلے ضروری ہو کہ آرائش اس کے عناصر میں سے ایک ہو۔ اُس کے بعد Melopoeia (یعنی موسیقی) اور زبان، کیونکہ ان دونوں موخرالذکر (عناصر) میں حُزنیہ نقل کے ذرایع شامل ہیں۔ زبان سے میرا مطلب ہو موزوں بحر۔ اور موسیقی کے معنی ہر ایک پر ظاہر ہیں۔

(اطوار و تأثرات)

مزید یہ کہ چوں کہ ٹریجڈی ایک عمل کی نقل ہوتی ہو اور چونکہ لوگ جو اِس عمل میں شامل ہوتے ہیں۔ ان کی خصوصیت ان کے اطوار اور تاثرات ہیں؛ کیونکہ اِن ہی (اطوار و تاثرات) سے عمل کو اُس کی اپنی خصوصیت حاصل ہوتی ہی۔ پس اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہو کہ اطوار اور تاثرات بھی عمل کے دو اسباب ہیں؛ اور اسی بنا پر انسان کی راحت یا رنج کے بھی اسباب ہیں۔

رودیاد عمل کی نقل ہی۔ رودیاد سے میرا مطلب واقعات کی (مجموعی) ساخت یا پلاٹ ہی۔ اطوار سے مُراد وہ سب چیزیں ہیں جن سے لوگوں کی سیرتیں واضح ہوتی ہیں۔ تاثرات میں اُن کی ساری گفتگو شامل ہی خواہ اُس کا مقصد کسی چیز کو ثابت کرنا ہو یا محض ایک عام بیان دینا۔

(ٹریجڈی کے چھ عناصر ہیں)

پس ہر ٹریجڈی کے لازمی طور پر چھ عناصر ہوں گے جو سب مل کر اس کی خاص نوعیت یا ماہیت کے باعث ہیں:۔ (۱) رودیاد، (۲) اطوار (۳) زبان (۴) تاثرات، (۵) آرائش اور (۶) موسیقی۔

ان میں سے دو کا تعلق نقل کے ذریعوں سے ہی، ایک کا تعلق (نقل کے) طریقے سے، اور تین کا تعلق (نقل کے) موضوعوں سے ہی۔ بس اتنے ہی عناصر ہیں۔ مُصرحہ بالا عناصر کو اکثر و بیشتر شعرا نے استعمال کیا ہو اور یہ سب تقریباً ہر ٹریجڈی میں ملتے ہیں۔

(۱۔ رودیاد)

(۷)

ان عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا رودیاد (پلاٹ) ہی۔

کیونکہ ٹریجڈی اِنسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہی ـــــــ زندگی کی راحت اور رنج کی۔ کیونکہ راحت عمل میں مُضمر ہیں ہی۔ اور وہ خیر مطلق جو زندگی کا مقصدِ خاص ہی، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہی ـــــــ صفت نہیں ـــــــ اور انسانوں کے اطوار میں محض اُن کی سیرتیں یا صفت شامل ہوتی ہی۔ راحت یا اُس کے برعکس انھیں اپنے اعمال سے ملتا ہی۔ پس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں کرتی۔ لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی بے شک شامل ہوتی ہی۔ اس لیئے عمل اور رویداد ٹریجڈی کا مقصدِ خاص ہیں۔ اور ہر شے میں مقصدِ اوّلین اہمیت رکھتا ہی۔

پھر یہ کہ ٹریجڈی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہی۔ جدید ترین شعرا کی ٹریجڈیوں میں یہی نقص ہی، اور یہ ایک ایسا نقص ہی جو بلا شبہ شاعروں میں بالعموم پایا جاتا ہی۔ جیسے مصوّروں میں اگر زیوکسس (Zeuxis) کا پالی گنوٹس (Polygnotus) سے مقابلہ کیا جائے تو موخرالذکر اطوار کا اظہار بڑی خوبی سے کرتا ہی، لیکن اس طرح کا اظہار زیوکسس کی تصویروں میں نہیں۔

فرض کرو کہ کوئی شخص بہت ساری تقریریں ایک سلسلے میں پیوست کردے اور اِن میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کیے گئے ہوں تو محض ٹریجڈی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے یہ کافی نہ ہوگا۔ مقا یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجڈی اس لحاظ سے (باعتبار اطوار، زبان، تاثرات) ناقص ہی کیوں نہ ہو لیکن اُس کی رویداد اور واقعات کا اجتماع ٹھیک ہو۔ جس طرح مصوّری میں بھڑکیلے رنگ اگر بلا ترتیب پھیلا دیے جائیں تو اُن سے اُس نقش کے مقابلے میں بہت کم حظ حاصل ہوتا ہی

جس کا خاکہ انتہائی سادگی سے کھینچا گیا ہو۔

اِس میں اِس (بیان) کا بھی اضافہ کر لیجیے کہ ٹریجڈی کے وہ حصّے جن کے ذریعے وہ بے حد دلچسپ اور پُر اثر بنتی ہے، روداد ہی کے حصّے ہیں۔ یعنی گردشیں اور دریافتیں۔

مزید ثبوت کی طور پر دیکھیے کہ حزنیہ نگاری کی مشق کرنے والے زبان کی صفائی اور اطوار کی خوبی تو بہت جلد پیدا کر لیتے ہیں، لیکن روداد کی تعمیر خوبی سے نہیں کر سکتے۔ ہمارے تمام شعرائے متقدمین میں یہی بات واضح ہے۔

(۲۔ اطوار)

لہٰذا ٹریجڈی کا خاص عنصر روداد ہے ــــــــ یوں کہیے کہ یہ اس کی روح ہے۔ ثانوی مرتبہ اطوار کو حاصل ہے۔ کیونکہ ٹریجڈی عمل کی نقل ہے اور اس طرح خاص طور پر عادتوں کی نقل ہے۔

(۳۔ تاثرات)

تیسرا درجہ تاثرات کو حاصل ہے۔ اِس عنصر کا تعلق اُن تمام سچّی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔ متقدمین اپنے کرداروں کی گفتگو کے لیے سیاسی اور عام پسند خوش بیانی کے اسلوب کو پسند کرتے تھے۔ مگر اب تو خطابت (لسانی) کے طریقوں کا زور ہے۔

(اطوار اور تاثرات میں فرق)

اطوار میں صرف وہی چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض تقریریں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں اطوار یا سیرت کا شائبہ نہیں ہوتا، اور ان میں کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا نفرتوں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے۔ تاثرات میں جو کچھ کہا جاتا ہے (بیان کیا جاتا ہے) سب شامل ہے، خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر، یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔

(۴۔ زبان)

چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے۔ یعنی جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، الفاظ

کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے کو۔ نظم ہو یا نثر اس کی طاقت اور اس کا
اثر یکساں ہے۔

(نغمہ)
(۵) بقیہ دو عناصر میں پہلے نغمہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخش
زیبائشوں اور لاحقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوشی بخشنے والا ہے۔

(۶- آرائش)
آرائش کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لیے سب سے
زیادہ ناجنس ہے کیونکہ ٹریجڈی کی شوکت نظارے اور اداکاروں کے بغیر بھی محسوس
ہوتی ہے۔ آرائشوں کے حسن کا دارومدار شاعر سے زیادہ کاریگر پر ہے۔

(۴)

(روداد)
(روداد کی ترتیب)
اِن چیزوں (عناصر) کو اس طرح سلجھانے کے بعد اب ہمیں یہ جانچنے دیجیے
کہ کس طریقے پر روداد کو ترتیب دینا چاہیے۔ کیونکہ وہ ٹریجڈی کا اوّلین اور اہم ترین
عنصر ہے۔

ہم ٹریجڈی کی تعریف یوں کر چکے ہیں کہ وہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو
پورا اور مکمل ہو۔ اور جو ایک خاص عظمت بھی رکھتا ہو۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ کوئی چیز
پوری اور سالم تو ہو لیکن کوئی عظمت نہ رکھتی ہو۔

(تکمیل کی تشریح)
(" آغاز)
("انجام)
("درمیان)
(۱) "مکمل" سے میرا مطلب ہے کہ اُس میں آغاز (ابتدائی حصہ) ہو، درمیان
(درمیانی حصہ) ہو، اور انجام (آخری حصہ) ہو۔ "آغاز" میں یہ فرض کرنا ضروری
نہیں کہ اس سے پہلے بھی کچھ پیش آ چکا تھا، لیکن اُس کے بعد کچھ نہ کچھ پیش آنا
ضروری ہے۔ برخلاف اس کے "انجام" وہ ہے جس میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ اس
سے پہلے کوئی واقعہ یا تو لازماً یا غالباً پیش آ چکا ہے۔ لیکن اس کے بعد کچھ
پیش آنے کی حاجت نہیں۔ "درمیان" وہ ہے جس میں یہ فرض کیا جاتا ہے
کہ اس سے پہلے کچھ پیش آ چکا ہے، اور اس کے بعد کچھ اور پیش آئے گا۔

پس وہ شاعر جو اپنی رویداد کو ٹھیک طور پر ترتیب دینا چاہتا ہی مختار ہی کہ جہاں سے چاہے شروع کرے اور جہاں چاہے ختم کرے؛ مگر اُسے اِن تصریحات کی پابندی کرنی ضروری ہی۔

("عظمت" کی تشریح)

(حسن کا معیار)

(۲) مزید برآں، ہر وہ چیز جو حسین ہی، خواہ وہ کوئی حیوان ہو یا کوئی اور شے جو کئی حصّوں پر مشتمل ہو۔ اُس کے لیے صرف یہی ضروری نہیں کہ تمام اعضا (یا حصّے) ایک خاص طریقے پر جمے ہوئے ہوں، بلکہ یہ بھی (ضروری ہی) کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں کیونکہ حُسن، عظمت اور تناسب پر مشتمل ہی۔ یہی وجہ ہی کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں، کیونکہ نظر پورے کے پورے کو دفعتاً ہی ادراک کر لیتی ہی اور مختلف اعضا میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کرسکتی۔ اسی طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھرکم جانور بھی حسین نہیں ہوسکتا کیونکہ اس کے تمام اعضا ایک ساتھ نظر نہیں آتے، کیونکہ کُل، یعنے شے کی وحدت ناظر کے لیے موجود نہیں رہتی۔ مثلاً کوئی اگر کبھی کئی فرسنگ لمبے جانور کو دیکھے تو ایسا ہی ہو۔

پس حیوانوں اور دوسری اشیا میں ایک خاص عظمت ہونی بھی ضروری ہی۔ لیکن وہ عظمت اس طرح کی ہو کہ نظر آسانی سے کُل کا ادراک کرسکے۔ چنانچہ رویداد میں ایک حد تک طوالت ضروری ہی۔ لیکن وہ طوالت اس طرح کی ہو کہ حافظہ کل کا اچھی طرح ادراک کرسکے۔

اب رہا یہ کہ اس طوالت کی حد کیا ہو۔ اگر اس کو ڈرامائی مقابلوں کی نمایش کا حوالہ دے کر بیان کیا جائے تو یہ معاملہ فن سے بالکل غیر متعلق ہوگا۔ کیونکہ اگر سو ٹریجڈیوں کو یکے بعد دیگرے پیش کیا جائے اور ہر ایک کے تماشے کے وقت کو گھڑی لے کر ناپا جائے (تو یہ فضول ہوگا)۔ کہا جاتا ہی کہ قدیم زمانے

میں اس رواج کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن اگر ہم حد کا تعین شے کی ماہیت کی بنا ر پر کریں تو یہ ہوگی کہ روئداد، کل کے صاف اور آسان طور پر سمجھ میں آجانے کی صلاحیت کے ساتھ جتنی ہی طویل ہو، اتنی ہی عظمت کے لحاظ سے خوب و دل کش ہوگی۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عمل اس صورت میں کافی طور پر وسیع ہے جب وہ اتنا طویل ہو کہ اُس میں راحت سے کلفت یا اُس کے برعکس تبدیلی قسمت کا ایسا مضمون سما سکے جس کا دار و مدار لازمی یا قرین قیاس اور مربوط واقعات کے سلسلے پر ہو۔

(۵)

(وحدت عمل)

جیسا کہ بعض سمجھتے ہیں کوئی روئداد محض اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہوسکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ کیونکہ ایک ہی آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آتے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعہ میں مربوط نہیں کیے جا سکتے۔ اسی طرح ایک ہی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں۔ اس سے ان تمام شعرا کی غلطی کا علم ہوتا ہے جنھوں نے Herculeides اور The seids یا اسی قسم کی نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن ہومر منجملہ اپنی اور تمام خوبیوں کے یا تو اپنے کمالِ فن کے باعث یا خداداد صلاحیت کی وجہ سے اس غلطی سے بھی اچھی طرح آگاہ تھا۔ چنانچہ جب اس نے اوڈیسی کو موزوں کیا تو اس میں اُس نے اپنے ہیرو کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا —— مثلاً پارناسس پہ اس کے زخم کھانے کا واقعہ، یا یونانی فوج کے جمع ہوتے وقت اس کی نمائشی دیوانگی کا ذکر وغیرہ —— کیونکہ یہ ایسے واقعات تھے جن کا لازمی یا قرین قیاس نتیجے کی طور پر ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ وہ صرف انھیں واقعات کو شمار کرتا تھا جن کا ایک عمل سے تعلق ہے، جس کو (جس

عمل کو) ہم اوڈی سی نامی نظم کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ایلیڈ کو بھی اس نے اسی طرح موزوں کیا۔

(وحدتِ عمل کی تعریف)

پس جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے۔ اسی طرح اس صورت میں بھی چونکہ روداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اُسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو، اور اُس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی۔

(۶)

(شاعر اور مورخ)

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقۂ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آ چکی ہیں۔ بلکہ اُسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آ سکتی ہیں —— ایسی چیزیں جو قرینِ قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔

(شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے، تاریخ خاص حقیقت کو)

کیونکہ مورخ اور شاعر محض نثر یا نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں۔ ہیروڈوٹس (Herodotus) کی تصنیف کو منظوم کیا جا سکتا ہے، لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (مورخ اور شاعر) میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ چکا، اور دوسرا (شاعر) بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ بہتر چیز ہے۔ کیونکہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے، اور تاریخ خاص (حقیقت) سے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً

یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا ـــــ یہ عام (حقیقت) ہے۔ اور یہ شاعری کا موضوع ہے خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) السی بائے ڈیس (Alicibiades) نے کیا کیا' یا اُسے کیا پیش آیا ــــ یہ خاص حقیقت ہے۔

کامیڈی کی حد تک تو ظاہر ہے۔ کیونکہ کامیڈی میں جب شاعر قرینِ قیاس واقعات کی روداد بنا لیتا ہے تو اپنے کرداروں کو جو نام چاہتا ہے' دیتا ہے۔ آئمبی شعرا کی طرح وہ خاص اور ذاتی (اسلوب کا پابند نہیں رہتا۔

ٹریجڈی بھی لاریب سچے ناموں (تاریخی ناموں) کو استعمال کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم جو یقین کرنا چاہتے ہیں' ضروری ہے کہ ہم اُسے ضروری بھی سمجھیں۔ جو کچھ کبھی پیش نہیں آیا ہم اکثر اسے ممکن تصور نہیں کرتے۔ لیکن جو کچھ پیش آ چکا ہے وہ تو بلاشبہ پیش آ چکا ہے' ورنہ وہ پیش ہی نہ آیا ہوتا۔ پھر بھی بعض ایسی بھی ٹریجڈیاں ہیں جن میں ایک یا دو نام تو تاریخی ہیں اور باقی گھڑے ہوئے۔ کچھ ایسی بھی ہیں جن میں ایک نام بھی تاریخی نہیں۔ اگاتھان (Agathon) کی ٹریجڈی "پھول" ایسی ہی ہے۔ کیونکہ اس میں واقعات اور نام سب گھڑے ہوئے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ کسی طرح بھی ضروری نہیں کہ شاعر ٹریجڈی کے مُروّج اور مقررشدہ مضامین (قصوں) ہی پر اکتفا کرے۔ اس میں کیا شک کہ اس قسم کی پابندی مضحکہ خیز ہوگی۔ کیونکہ وہ مضامین (قصّے) جو مروّج ہیں' وہ بھی زیادہ لوگوں کو اچھی طرح معلوم نہیں پھر بھی سب اُن سے محظوظ ہوتے ہیں۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہے کہ شاعر کو (دراصل) روداد کا شاعر ہونا چاہیئے نہ کہ بحر و تقطیع کا۔ کیونکہ نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے' اور عمل اس نقل

کے موضوع ہیں۔ اور وہ شخص بھی کمتر درجے کا شاعر نہیں جس کی روداد کے
واقعات فی الحقیقت پیش آچکے ہوں۔ کیونکہ اِس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہوسکتی
اگر بعض سچے واقعات میں قیاسِ غالب (کی وہ صفت) موجود ہو، جس کی ایجاد
شاعر کو اپنے لقب کا مستحق بناتی ہے۔

(۷)

(قصہ در قصہ)

سادہ روئیدادوں یا اعمال میں قصہ در قصہ روداد بدترین ہوتی ہے میں اُس
روداد کو قصہ در قصہ روداد کہتا ہوں جس کے ضمنی قصے بلا کسی قرینِ قیاس
یا ضروری نتیجے کے ایک دوسرے کے بعد لکھے جائیں۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جس
میں پست شعرا اپنی بے ہُنری کی وجہ سے مبتلا ہوتے ہیں، اور اچھے شعرا اپنے
اداکاروں کے مجبور کرنے کی وجہ سے۔ کیونکہ ڈرامائی مقابلوں میں حریفوں سے مقابلہ
کرنے کے لیے اور اس باعث اپنی تصنیفوں کو طول دینے کے لیے وہ عمل کو اتنی
طوالت دیتے ہیں کہ وہ اُن کے بس کا نہیں رہتا اور اِس طرح مجبوراً اس کے
اجزا کا ربط اور تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔

(دہشت اور دردمندی)

لیکن ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو مکمل ہے بلکہ ایسے عمل کی جس سے دہشت
دردمندی کے جذبات بھی پیدا ہوں۔ یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے
پیدا ہوسکتا ہے جو صرف غیر متوقع ہی نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے
ہوں۔ کیونکہ اس طرح وہ اور زیادہ حیرت انگیز معلوم ہوں گے۔ اگر وہ محض اتفاق
کا نتیجہ ہوں تو اس قدر حیرت انگیز نہیں ہوں گے۔ کیونکہ ناگہانی واقعات میں وہ
زیادہ حیرت انگیز اور پُر اثر ہوتے ہیں جن میں ارادے کا بھی پہلو نکلتا ہے۔ مثال
کی طور پر آرگاس میں مِٹس (Mitys) کے مجسمے سے وہی شخص ہلاک ہوا جس
نے مِٹس کو قتل کیا تھا۔ وہ مجسمے کو دیکھ رہا تھا کہ مجسمہ اُس پر ٹوٹ کر گر پڑا

(اور وہ دب کر مرگیا) اِس قسم کے واقعات محض حادثے نہیں معلوم ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہو کہ وہ رویدادیں جو اِن اصول پر مُرتّب کی جائیں سب سے اچھی ہوں گی ۔

(۸)

(رویداد کی دو قسمیں سادہ اور پیچیدہ)

رویدادیں دو قسم کی ہوتی ہیں ۔ سادہ اور پیچیدہ ۔ کیونکہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں کی جاتی ہو دو طرح کے ہوتے ہیں ۔ میں اُس عمل کو (اُس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونی ضروری ہو) سادہ کہتا ہوں جس کا جُزئیہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وقوع میں آئے ۔ پیچیدہ وہ ہو جس کا انجام انقلاب اور دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے ۔ انقلاب اور دریافت کو رویداد کی ترکیب ہی سے پیدا ہونا چاہیئے ۔ اس طرح کہ عمل میں جو کچھ پہلے پیش آچکا ہو یہ قدرتی طور پر اُس کا لازمی یا قرین قیاس نتیجہ ہوں ۔

(۹)

(انقلاب)

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہو انقلاب وہ تبدیلی ہو جو اُس توقع کے برعکس ہو، جو عمل کے حالات سے ہوتی ہو اور وہ قرینِ قیاس یا لازمی نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔ مثلاً "اے ڈی پس" (Oedipus) نامی ٹریجڈی میں نامہ بر در اصل اے ڈی پس کو خوش کرنا چاہتا ہو کہ اُسے اس دہشت سے نجات دلائے جو اُسے اپنی ماں کے متعلق تھی۔ لیکن اُس کے بیان سے اے ڈی پس پر جو اثر ہوتا ہو وہ اس کے مقصد کے بالکل برعکس ہو۔ اسی طرح "لِن سِیَس" (Lyceus) نامی ٹریجڈی میں لِن سِیَس قتل کرنے کے لیے لے جایا جاتا ہو اور ڈاناؤس اس کو قتل کرنے والا ہو، لیکن قصے کے واقعات کی رفتار سے یہ واقعہ پیش آتا ہو کہ ڈاناؤس تو مارا جاتا ہو اور لِن سِیَس بچا لیا جاتا ہو

دریافت ـــــ جیسا کہ لفظ ہی سے ظاہر ہی ـــــ وہ تبدیلی ہی جو لاعلمی کو علم سے بدل دے، جو ان افراد ڈرامہ کو پیش آئے جنکی راحت یا مصیبت پر ڈراما کے انجام کا دار و مدار ہو، اور جو دوستی یا دشمنی پر ختم ہو۔

دریافت کی بہترین قسم وہ ہی جس کے ساتھ انقلاب بھی شریک ہو۔ جیسے "اے ڈی پس" میں دریافت کے ساتھ انقلاب بھی شامل ہی۔

دریافت بہت سی چیزوں کے متعلق ہوسکتی ہی۔ غیر ذی روح اشیار بھی پہچانی جاسکتی ہیں۔ ہم یہ بھی دریافت کرسکتے ہیں کہ فلاں شخص نے فلاں کام کیا یا نہیں کیا۔ لیکن رویداد یا عمل کے لیے اُسی طرح کی دریافت سب سے زیادہ مناسب ہی جس کا ہم ذکر کرچکے ہیں۔ کیونکہ اس قسم کی دریافتیں اور انقلاب یا تو دردمندی یا دہشت کے جذبات اُبھارتے ہیں اور ہم نے ٹریجڈی کی تعریف ہی یہ کی ہی کہ وہ دردمندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہی۔ اور اس کے علاوہ انھیں (دریافتوں یا انقلابات سے) قصّے کے خوشگوار یا ناخوشگوار واقعات ظہور میں آتے ہیں۔

اگر اشخاص قصہ کے درمیان دریافت (ایک دوسرے کو پہچاننے) کا مسئلہ ہو تو ایک صورت یہ ہی کہ ایک ہی شخص کو دوسرا پہچانے ـــــ دوسرا پہلے ہی پہچانا جاچکا ہو ـــــ لیکن بعض اوقات یہ بھی ضروری ہوتا ہی کہ دونوں اشخاص ایک دوسرے کو پہچانیں۔ چنانچہ انی جے نیا (Iphi Genia) کی شخصیت ایک خط کے ذریعے (اُس کے بھائی اوریس ٹیز (Orestes) پر ظاہر ہو جاتی ہی۔ لیکن اپنے آپ کو پہچنوانے کے لیے اوریس ٹیز کو ایک نئی ترکیب اختیار کرنی پڑتی ہی۔

پس رویداد کے دو عناصر تو یہ ہوئے ـــــ انقلاب اور دریافت ـــــ

ان کا دار و مدار استعجاب پر ہی۔ اِن کے علاوہ ایک تیسرا عنصر اور بھی ہی جسے ہم حادثہ کہیں گے۔ پہلے دو عناصر کا تو ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اب رہا حادثہ۔ ہر تباہ کُن یا تکلیف دہ منظر کو حادثہ کہا جا سکتا ہی۔ مثلاً موت کا منظر، جسمانی اذیت، زخم اور اسی طرح کی تمام اور تکلیفیں۔

(۱۰)

باعتبارِ صفت ٹریجڈی کے جتنے عناصر ہیں اُن کو تو ہم شمار کر چکے ہیں۔ اب ہم ان حصّوں کا ذکر کریں گے جن میں بلحاظ کمیت ٹریجڈی کو تقسیم کیا جا سکتا ہی۔ وہ حصّے یہ ہیں۔ (۱) پرولوگ (افتتاحیہ حصہ)۔ (۲) اے پی سوڈ (دو گیتوں کے درمیان کا حصّہ)۔ (۳) اکسوڈ (وہ حصّہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور (۴) کورس (سنگت) کے گیت۔ ان میں سے آخر الذکر کو مزید دو حصّوں یعنی پیروڈ (سنگت کے پہلے گیت) اور اسٹاسی مون (خاص طرح کے بقیہ گیتوں) میں منقسم کیا جا سکتا ہی، یہ حصّے سب ٹریجڈیوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ لیکن مزید ایک حصّہ کوموس (سنگت اور اداکاروں کی مشترکہ فریاد) صرف بعض ٹریجڈیوں میں ہوتا ہی۔

پرولوگ ٹریجڈی کا وہ حصّہ ہی جو پہلے گیت سے بھی پہلے ہوتا ہی۔

ایپی سوڈ میں ٹریجڈی کا وہ سارا حصّہ شامل ہی جو سنگت کے مختلف گیتوں کے درمیانی وقفوں میں پیش آتا ہی۔

اکسوڈ وہ حصّہ ہی جس کے بعد سنگت کا کوئی گیت نہیں ہوتا۔

ہیروڈ پوری سنگت کا پہلا گیت ہی۔

اسٹاسی مون میں سنگت کے وہ تمام گیت شامل ہیں جن میں سگنی یا ٹرو کی بحر نہ استعمال کی گئی ہو۔

کو موس وہ عام فریاد ہی جو سنگت اور اداکار مِل کے بلند کریں۔
اس طرح باعتبار کمیت ٹریجڈی کو مختلف حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہی۔ بعتبارِ صفت اس کے مختلف عناصر کا ہم پہلے ہی ذکر کر چکے ہیں۔

(۱۱)

اپنے نفسِ مضمون کے سلسلے میں اب ہمیں اس امر پر غور کرنا ہی کہ رویداد کی ترتیب میں شاعر کا مقصد کیا ہونا چاہیئے اور اسے کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیئے۔ اور کن ذرائع سے ٹریجڈی کا مقصد موثر ہو سکتا ہی۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہی ٹریجڈی مکمل ہوتی ہی جس کی رویداد پیچیدہ ہو، سادہ نہ ہو۔ وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جن سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ (یہ تو حزنیہ نقل کی خاص صفت ہی)۔ (۱) پس پہلے تو واضح طور پر اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہی کہ جب امارت سے غربت میں تبدیلی کا سماں دکھایا جائے تو کسی نیک شخص کو اس مصیبت کا شکار نہ دکھایا جائے۔ کیونکہ اس سے بجائے دہشت یا ہمدردی کے کراہت کا جذبہ پیدا ہوگا۔

(۲) اِسی طرح اس کے برعکس کسی بدسیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا تو ٹریجڈی کی روح عمل کے سب سے زیادہ خلاف ہی۔ کیونکہ اس طرح کی تبدیلی قسمت میں کوئی ایسی صفت نہیں جو ہونی چاہیئے۔ یہ نہ تو اخلاقی نقطۂ نظر سے پسندیدہ ہی، نہ موثر ہی اور نہ دہشت ناک۔ (۳) اسی طرح بہت ہی بدکردار آدمی کے امیر سے غریب ہو جانے کا سماں بھی نہ بتانا چاہیئے۔ کیونکہ اگرچہ اس قسم کا مضمون اخلاقی لحاظ سے اچھا معلوم ہوتا ہی۔ مگر اس سے نہ دردمندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہی نہ دہشت کا۔ کیونکہ دردمندی کا جذبہ تو ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں۔ جب کوئی شخص ناواجب طور پر مصیبتیں اُٹھائے۔ اور ہمیں دہشت اس

دقت محسوس ہوتی ہی جب ہم میں اور مصیبت اُٹھانے والے میں کسی طرح کی مشابہت ہو۔

اب اگر ہم انتخاب کرنا چاہیں تو صرف ایک طرح کا کردار اور باقی ہی جو ان دونوں انتہائی قسم کے کرداروں کے درمیان ہی :- ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بدمعاشی یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اُس کی مصیبت کی باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو - یہ بھی ضروری ہی کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو۔ مثلاً اے ڈی پس، تھیس ٹِس یا ایسے خاندانوں کے دوسرے نامور افراد۔

(۱۲)

اس سے ظاہر ہی کہ اگر کسی روداد کی ترتیب اچھی ہی تو اُسے ــــ اکثر لوگوں کے خیال کے برخلاف ــــ اکہری ہونی چاہیئے، دوہری نہیں ہونی چاہیئے۔ تبدیلیٔ قسمت کی یہ صورت نہ ہو کہ غربت کے بجائے امارت آئے۔ بلکہ اس کے برعکس ہونا چاہیئے۔ اور ضروری ہی کہ بدی کے نتیجے کے طور پر ایسا نہ ہو۔ بلکہ کسی ایسے کردار میں جس کی خصوصیات ہم بیان کر آئے ہیں محض کسی بڑی فطری کمزوری کی وجہ سے ــــ اور وہ کمزوری بھی خراب نہ ہو بلکہ اچھی ہی ہو ــــ یہ (تبدیلیٔ قسمت) پیش آئے۔

تجربے سے اِن اصول کی تائید ہوتی ہی۔ کیونکہ پہلے پہل تو شعرا ہر کہانی کو حزنیہ موضوع کے لیے استعمال کرتے تھے۔ لیکن اب ٹریجڈی کے لیے صرف چند گھرانوں کے واقعات ہی کو چنا جاتا ہی۔ جیسے اَل کیمون (Alcmaeon) اے ڈی پس، آریس ٹیز، میلیاگر، تھیس ٹس، ٹیلی فس اور چند اور لوگ

جنھوں نے یا تو کوئی بڑی دہشت ناک آفت برداشت کی ہی یا اُس کے باعث بنے ہیں۔

چنانچہ فن کے اصول کی بنا پر مکمل ترین ٹریجڈی وہی ہی جس کی ترتیب اس بنا پر ہوئی ہو۔ اس سے ان نقّادوں کی غلطی کا اندازہ ہوتا ہی جو یوری پیڈیز (Euripides) کو اس لیے موردِ الزام ٹھہراتے ہیں کہ اُس نے اپنی ٹریجڈیوں میں اِس اصول پر عمل کیا ہی اور اُس کی اکثر ٹریجڈیوں کا انجام ناشاد ہی۔ لیکن جیسا کہ ہم بتا آئے ہیں یہ بالکل دُرست ہی۔ اس کا سب سے اہم ثبوت یہ ہی کہ ڈرامائی مقابلوں میں اگر ایسی ٹریجڈیاں کامیاب ہوتی ہیں تو اس وجہ سے کہ قلب پر وہ حزن و ملال کا اثر ڈالتی ہی۔ اگرچہ کہ کئی اور لحاظ سے یوری پی ڈیز نے اپنے نفسِ مضمون کے استعمال میں غلطیاں کی ہیں۔ پھر بھی یہ صاف ظاہر ہی کہ اور تمام شعرا کے مقابلے میں وہ سب سے بڑا حزنیہ شاعر ہی۔

دوسرے درجہ پر میں رویداد کی اس نوع کو سمجھتا ہوں جس کی ترتیب دُہری ہوتی ہی حالانکہ بعض لوگ اس کو پہلا درجہ دیتے ہیں۔ اوڈیسی کی طرح اس کی ترتیب دُہری ہوتی ہی اور اس کا انجام بھی دو متضاد واقعات پر ہوتا ہی:— اچھوں کے لیے اچھا اور بُروں کے لیے بُرا۔ جو لوگ اس قسم کی روئداد کی تعریف کرتے ہیں، اس لیے کرتے ہیں کہ اِس میں شعرا ناظرین کی کمزوریوں کا خیال کرکے ان کو خوش کرنے کے لیے اپنی تصنیفوں کو اُن کی پسند کے مطابق ڈھال لیتے ہیں اس قسم کی خوشی وہ مخصوص خوشی نہیں جو ٹریجڈی سے حاصل ہوتی ہی۔ بلکہ یہ تو کامیڈی کے لیے زیادہ ٹھیک ہی۔ کیونکہ اس میں اورس ٹیز اور اجسِ تھس (Aegisthus) جیسے پکّے دشمن بھی جب ایک بار منظر پر نمودار ہوتے ہیں تو اسٹیج پر جانے سے پہلے ہی گہرے دوست بن جاتے ہیں؛ اور ایک دوسرے

کا خون نہیں بہاتے۔

(۱۳)

دہشت اور درد مندی کا اثر منظر کے ذریعے بھی پیدا کیا جا سکتا ہی لیکن زیادہ بہتر یہ ہی کہ خود عمل ہی کی ترکیب ایسی ہو کہ اُس کی وجہ سے یہ جذبات پیدا ہوں بہتر شاعر کی یہی پہچان ہی۔ رُدیداد کی ترتیب ایسی ہونی چاہیئے کہ اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں اگر کوئی انھیں صرف سُن سکے اور منظر پر دیکھ نہ سکے تب بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں بہر وہ شخص جو اے ڈی پس کی سرگزشت سنتا ہی یہ جذبات محسوس کرتا ہی۔ اگر منظر پر نمائش کے ذریعے یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہی اور اس کا محتاج ہی کہ ناظرین اُس کے لیے منظر کی آرایش کا قیمتی سامان مہیا کریں۔

اب رہ گئے وہ شاعر جو منظر کی آرایش کو دہشت کا اثر پیدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ کوئی عجیب الخلقت چیز پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں تو اُن کے اس مقصد کو ٹریجڈی کے مقصد سے کوئی واسطہ نہیں۔ کیونکہ ہم ٹریجڈی میں ہر طرح کا حظ نہیں ڈھونڈھتے بلکہ صرف وہی جو اس کی نوع کے لیے مخصوص ہی۔ پس چونکہ ٹریجڈی نگار شاعر کا فرض ہی کہ نقل کے ذریعے اس قسم کا لطف مہیا کرے جو دردمندی اور دہشت سے حاصل ہوتا ہی۔ ظاہر ہی کہ یہ اثر اسے عمل کے واقعات کے ذریعے ہی پیدا کرنا چاہیئے۔

(۱۴)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہی کہ کس قسم کے واقعات سب سے زیادہ دہشت ناک یا رحم انگیز ہو سکتے ہیں۔

یہ تو قطعی ضروری ہی کہ یہ واقعات یا تو اُن لوگوں کو باہم پیش آئیں جو ایک

(دہشت اور دردمندی)

کس قسم کے واقعات سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔

دوسرے کے دوست ہیں، یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے کے دشمن ہیں، یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے سے لاپروا ہیں۔ اگر کوئی دشمن اپنے دشمن کو قتل کر ڈالے تو نہ تو اُس کے اس فعل میں اور نہ اُس کے ارادے میں کوئی چیز ایسی ہی جس سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو ـــــ بجز اس کے کہ تکلیف بجائے خود قابل رحم ہی۔ اگر افراد ڈرامہ ایک دوسرے سے ناواقف یا ایک دوسرے سے لاپروا ہوں تب بھی یہی صورت ہوگی۔ لیکن جب ایسا سانحہ ان لوگوں میں پیش آئے جو ایک دوسرے کے عزیز اور دوست ہیں ـــــ مثلاً کوئی بھائی اپنے بھائی کو، بیٹا اپنے باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو قتل کرے یا کرنا چاہے ـــــ یہ اور اسی قسم کے واقعات شاعر کے انتخاب کے لیے موزوں ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ ان حزنیہ واقعات میں کوئی تبدیلی کرے جو ٹریجڈی کے لیے پہلے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ضروری ہی کہ آرسٹیز (Orestes) کے ہاتھوں کلی ٹیم نسٹرا (Clytaemnestra) کا خون ہو۔ اور ال کمیون (Alcmaeon) کے ہاتھوں اری فائل Eriphyle کا۔ لیکن شاعر کو اس کا اختیار ہی کہ وہ نت نئے مضامین ایجاد کرے اور جو مضامین پہلے ہی سے مروّج ہیں اُنھیں ہوشیاری سے استعمال کرے ہوشیاری سے استعمال کرنے سے میری جو مُراد ہی اُس کی میں صراحت کرتا ہوں۔

متقدمین کی روش تو یہ تھی کہ اشخاص ڈرامہ ہَول ناک عمل کا بالارادہ اور اچھی طرح جان بوجھ کر ارتکاب کریں۔ جیسے یوری پی ڈیز نے میڈیا (Media) کے ہاتھوں اُس کے بچّوں کے ہلاک ہونے کے واقعے کو بیان کیا ہی۔

دوسرے یہ کہ ایسے عمل کا ارتکاب ایسے اشخاص کریں جو اُس وقت اپنے اور اپنے ظلم کے شکار کے باہمی تعلق سے آگاہ نہ ہوں۔ لیکن بعد میں وہ اس سے واقف ہوجائیں جیسے سوفوکلیز کے ڈراما اے ڈی پس میں۔ لیکن اس مثال میں یہ

عمل ڈراما کا جزو لاینفک نہیں۔ ایسٹی ڈاماس (Astydamas) کے ڈرامے (Alcmaeon) اور ٹیلی گونس (Telegonus) کے ڈرامے "زخمی یولی سیز" میں اس کی ایسی مثالیں مل سکتی ہیں جن میں عمل قتل کا دار و مدار ٹریجڈی کی اندرونی ارتقا پر ہی۔

ایک تیسرا طریقہ اور بھی ہی، اور وہ یہ کہ کوئی شخص لاعلمی میں اس طرح کے ہولناک فعل کا ارتکاب کر ہی رہا ہو کہ عین وقت پر دفعتہً کسی دریافت کے باعث وہ اس سے باز آجائے۔

ان کے سوا کوئی اور طریقہ مناسب نہیں۔ کیونکہ دو ہی صورتیں ممکن ہیں :۔ یا تو کسی ایسے فعل کا ارتکاب کیا جائے یا نہ کیا جائے۔ اور یہ ارتکاب جاننے کے باوجود ہوسکتا ہی یا لاعلمی کے عالم میں۔

بدترین طریقہ یہ ہی کہ سب کچھ جان بوجھ کر کوئی فرد کسی فعل کے ارتکاب پر تیار ہو مگر اُس کا ارتکاب نہ کرے۔ کیونکہ یہ تکلیف دہ تو ہی مگر اس میں شانِ حُزن نہیں اور اِس طرح کوئی ہولناک سانحہ پیش نہیں آسکتا۔ اسی لیے اِس طریقے کو بجز شاذ و نادر صورتوں کے کبھی استعمال نہیں کیا جاتا۔ "انٹی گون" (Antigone) نامی ڈرامے میں ہےمون (Haemon) نے کریون (Creon) کو مارنے کی جو کوشش کی تھی وہ اس کی ایک مثال ہی۔ دوسری اور اس سے زیادہ بہتر صورت یہ ہی کہ فعل کی تکمیل کر ہی دی جائے۔

لاعلمی کی حالت میں فعل کا ارتکاب اور بعد میں دریافت زیادہ مناسب ہی کیونکہ اس طرح تکلیف دہ بے رحمی کی صورت باقی نہیں رہتی۔ اور دریافت بھی بڑا سنسنی خیز اثر ڈالتی ہی۔

لیکن سب سے اچھا طریقہ تو آخری طریقہ ہی مثلاً Cresphontes

نامی ٹریجڈی میں میروپ (Merope) اپنے بیٹے کو قتل کرنا ہی چاہتا ہی کہ اُسے یہ معلوم ہوجاتا ہی کہ وہ اس کا بیٹا ہی، اور وہ فوراً رک جاتا ہی۔ اسی طرح "انی جے نیا" (Iphigenia) میں بہن اپنے بھائی کو پہچان لیتی ہی۔ "ہیلے" (Helle) میں بیٹا اپنی ماں کو عین اُس وقت پہچان جاتا ہی جب وہ اس سے دغا کرنے ہی والا تھا۔

جیسے ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ یہی باعث ہی کہ ٹریجڈی کے مضامین صرف چند خاندانوں کے واقعات تک محدود ہیں۔ شاعروں نے انھیں واقعات کو بار بار جو باندھا ہی اُس کی کوئی فنی وجہ نہیں بلکہ محض یہ کہ ایسے واقعات اتفاق ہی سے پیش آتے ہیں۔ چنانچہ انھی خاندانوں کے واقعات کو دُہرایا جاتا ہی جن میں ایسے ہولناک واقعات پیش آچکے ہیں۔

روداد اور اُس کی ضروریات کے متعلق ہم اب تک جو کچھ کہہ چکے ہیں کافی ہی۔

(۱۵)

(اطوار) (سیرت نگاری کے شرائط)

اطوار کی حد تک شاعر کو چار چیزوں کا خیال رکھنا چاہیئے۔ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ ضروری یہ ہی کہ اطوار اچھے ہوں۔ ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اطوار یا سیرت میں ہر وہ تقریر یا عمل شامل ہی جو ایک خاص طرح کی طبیعت کو واضح کرے۔ اگر اچھی طبیعت ہوگی تو اطوار بھی اچھے اور بُری طبیعت ہوگی تو اطوار بھی بُرے ہوں گے۔ اطوار کی اچھائی ہر طرح کے لوگوں میں تھوڑی بہت مل سکتی ہی۔ ایک عورت یا ایک غلام کے اطوار بھی اچھے ہوسکتے ہیں حالانکہ بالعموم عورت کے اطوار تو شاید اچھے سے زیادہ بُرے ہوتے ہیں اور غلام کے بالکل بُرے۔

دوسری چیز یہ ہی کہ اطوار میں تمیز اور مناسبت کا خیال رکھا جائے۔ بہادری اور شجاعت کی مردانہ صفت ایسی ہی کہ تمیز اور مناسبت کے ساتھ اس کو عورتوں سے

منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

تیسری چیز جو اس سلسلے میں ضروری ہے یہ ہے کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ یہ ایسی چیز ہے جو اطوار کے اچھے ہونے یا حُسنِ تمیز پر مبنی ہونے سے مختلف ہے۔

چوتھی چیز ربط ہے۔ کیونکہ اگر شاعر کی نقل کا موضوع کوئی ایسا شخص ہو جس کے اطوار بے ربط ہوں۔ تب بھی ضروری ہے کہ اس شخص کی بے ربطی کو ربط کے ساتھ پیش کیا جائے۔

غیر ضروری حد تک بُرے اطوار کی مثال ہم کو "آرسٹیز" نامی ٹریجڈی میں مینی لاس کے کردار میں ملتی ہے۔ تمیز اور مناسبت سے عاری اطوار کی مثال Scylla نامی ٹریجڈی میں یولی سیز کی فریاد و زاری اور منا لپے (Menalippe) کی تقریر میں ملتی ہے۔ بے ربط اطوار کی مثال Iphigenia At Aulis میں ملتی ہے۔ کیونکہ انی جے نیا جب جاں بخشی کے لیے گڑگڑاتی ہے۔ اُس کی اس وقت کی سیرت اور اس کی بعد کی سیرت میں کوئی ربط نہیں۔

رویداد کی طرح اطوار میں بھی شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ جو بیان کرے ویسا ہونا یا تو لازم ہو یا اغلب۔ مثلاً یہ کہ فلاں سیرت کا شخص یا لازماً یا غالباً اِس اِس طرح کا عمل کرے گا یا گفتگو کرے گا۔ اور یہ واقعہ اس واقعے کا ضروری یا لازمی نتیجہ ہوگا۔ اِس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ رویداد کی ارتقا کا دار و مدار رویداد ہی پر ہونا چاہیے۔ اور جیسا کہ "میڈیا" نامی ٹریجڈی میں ہے اُس طرح مداخلتِ غیبی پر نہیں یا جیسے "ایلیڈا" میں یونانیوں کی واپسی سے بہت سے واقعات وابستہ ہیں اس طرح نہیں۔ مداخلتِ غیبی کی ترکیب کو اُن حالات کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے جو ڈرامے سے باہر ہیں۔ مثلاً ایسے واقعات جو ڈرامے کے عمل کے وقت سے پہلے پیش آئے اور جنھیں محض انسانی ذرایع سے جانا نہیں جا سکتا۔ یا ایسے واقعات جو ڈرامے

کے عمل کے) بعد پیش آنے والے ہوں اور جن کے لیے پیشین گوئی کی ضرورت ہو کیونکہ ہم مانتے ہیں کہ دیوتاؤں کو ہر بات کا علم ہی پھر بھی ڈرامے کے عمل میں کوئی چیز ایسی نہ ہونی چاہیئے جو خلافِ عقل ہو۔ اور اگر خلافِ عقل حصّہ ایسا ہو کہ اسے یک لخت ترک نہیں کیا جاسکتا تو اُسے ٹریجڈی کی حدود سے باہر رکھنا چاہیئے۔ سوفوکلیز کے "اے ڈی پس" میں اس کی مثال ملتی ہی۔

چونکہ ٹریجڈی بہترین اشخاص کی نقل کرتی ہی، اس لیے اُس میں باکمال مصوّروں کی پیروی کرنی چاہیئے جو کسی کی تصویر کھینچتے ہوئے اُس کے خدوخال کی خصوصیات واضح کر کے مشابہت تو پیدا کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ تصویر کو اصل سے زیادہ خوبصورت بھی بنا دیتے ہیں۔ اِسی طرح شاعر بھی جب وہ کسی چڑچڑے یا کاہل یا کسی ایسے ہی کمزور سیرت رکھنے والے آدمی کے اطوار کی نقل کرے، تو اُسے چاہیئے کہ نقل کے ساتھ ساتھ اُس کی سیرت کو ذرا بہتر بنا کے بھی پیش کرے، جیسے اگاتھان (Agathon) اور ہومر نے ایکی لس (Achilles) کا خاکہ کھینچا ہی۔

شاعر کو چاہیئے کہ ان باتوں کا خیال رکھے۔ اِس کے سوا اُسے چاہیے کہ وہ ان چیزوں کو بھی فراموش نہ کرے جو اُن حواس کو پسند آتی ہیں جن کا شاعری سے اہم تعلق ہی۔ کیونکہ اس بارے میں غلطی ہونے کا بہت امکان ہی لیکن اس کے متعلق ان رسالوں میں بہت کافی کہا جا چکا ہی جو ہم پہلے شایع کر چکے ہیں۔

(۱۶)

(دریافت کے طریقے)

دریافت کے معنی پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ دریافت کے طریقے حسب ذیل ہیں:-

سب سے پہلے تو بالکل سیدھا سادہ طریقہ ـــــ اکثر و بیشتر شعرا جن میں

اُنہیں نہیں، یہی طریقہ استعمال کرتے ہیں —— یعنی ایسے نشانات کے ذریعے دریافت،
جو دیکھے جا سکتے ہیں۔ اِن میں سے بعض نشانات جو پیدائشی ہوتے ہیں۔ جیسے
بقول شاعر " زمین سے پیدا ہوئی نسل کے جسم پر ایک نیزہ ہوتا ہے " یا مثلاً ستارے
جن کو اس مقصد کے لیے کارسی نس (Carcinus) نے اپنے ڈرامے
(Theystes) میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ نشانات جو پیدائش کے بعد کے
ہوتے ہیں۔ اِن میں سے بعض تو جسمانی ہوتے ہیں جیسے داغ وغیرہ۔ اور بعض
خارجی جیسے ہار، چوڑیاں وغیرہ۔ یا جیسے وہ چھوٹی سی کشتی جس سے ٹائرو (Tyro)
نامی ٹریجڈی میں دریافت کا کام لیا گیا ہے۔

یہ نشانات کم یا زیادہ ہُنر کے ساتھ دریافت کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں
مثلاً یہ کہ یولی سیز کو اس کی اَنّا ایک داغ کی وجہ سے پہچان لیتی ہے جو بچپن سے
اُس کے جسم پر تھا۔ لیکن چرواہے بھی اس کو اسی داغ کی وجہ سے پہچان لیتے ہیں
حالانکہ یہ صورت پہلی صورت سے بالکل مختلف ہے۔ وہ تمام دریافتیں جن میں ثبوت کے
لیے نشانات پیش کیے جاتے ہیں شاعر کے ہُنر کی خامی کی دلیل ہیں۔ لیکن ایسی دریافتیں
جو دفعتہً اور اتفاقاً ہو جاتی ہیں —— جیسے یولی سیز کے نہانے کے منظر میں ——
زیادہ بہتر ہیں۔

دوسری دریافتیں وہ ہیں جن کو شاعر خود اپنی مرضی سے ایجاد کرتا ہے۔ اسی باعث
فنی لحاظ سے وہ بھی ناقص ہیں۔ مثلاً " انی جے نیا " نامی ٹریجڈی میں آرسٹیز
اپنی بہن پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ اُس کا بھائی ہے۔ اپنی بہن کو تو اُس نے اس کے
ایک خط کے ذریعے پہچانا تھا، لیکن اپنے آپ کو وہ گفتگو کے ذریعے ظاہر کرتا ہے،
اور اس طرح وہ شاعر کی مرضی تو ضرور پوری کرتا ہے مگر روداد کی ترتیب کا پابند
نہیں رہتا۔ اِس لیے اِس قسم کی دریافت بھی اوّل الذکر قسم کی دریافت کی طرح

ناقص ہی۔ کیونکہ بہت سی ایسی چیزیں جن کو اس قسم کی دریافت میں استعمال کیا جاتا ہی، ایسی ہیں جن کو نشانات کے طور پر بھی استعمال کیا جاسکتا ہی۔ اس قسم کی ایک مثال وہ دریافت ہی جو سوفوکلیز کے ڈرامے "ٹیریس" (Tereus) میں جُلاہے کی نلی کی آواز سے ہوئی۔

تیسرے وہ دریافت ہی جو حافظے کے ذریعے ہو۔ مثلاً یہ کہ کسی خاص چیز کو دیکھکر پُرانی بات یاد آجائے۔ چنانچہ ڈی کایوجے نیز (Dicaeogenes) کے ڈرامے "اہلِ قبرص" میں ہیرو ایک تصویر دیکھ کر آنسو بہاتا ہی۔ یا جیسے "ال سی نس کی کہانی" گویّے سے سُن کر یولی سیز پچھلی باتیں یاد کرتا ہی، روتا ہی اور پہچان لیا جاتا ہی۔

چوتھے وہ دریافت ہی جو دلیل اور حجت پر مبنی ہو۔ مثلاً "کوئے فورے ئی (Chcephorae) میں (یہ استدلال) :۔ "جو شخص آیا ہی وہ مجھ سے مشابہ ہی۔ آرسٹیز کے سوا مجھ سے کوئی مشابہ نہیں۔ پس جو شخص آیا ہی وہ آرسٹیز ہی"۔ اسی طرح سوفسطائی پولی ڈس (Polyidus) کے ڈرامے "افی جے نیا" میں آرسٹیز نے بالکل قدرتی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہی "جس طرح میری بہن کی قربانی کی گئی اُسی طرح اب میری ہلاکت کی باری ہی"۔ اسی طرح تھیوڈکٹیز (Iheodectes) کے ڈرامے "ٹائیڈیس" (Tydeus) میں باپ کہتا ہی "میں اپنے بیٹے کو ڈھونڈھنے آیا، اب میں خود مارا جاؤں گا"۔ اسی طرح "فنے ڈے ئی" (Phinadae) نامی ٹریجڈی میں عورتوں کو مقام دیکھتے ہی اپنی تقدیر کا حال معلوم ہوگیا :۔ "ہماری قسمت میں یہیں مرنا ہی، کیونکہ ہمیں یہیں نکال پھینکا گیا"۔

کبھی ایک دُہری قسم کی دریافت کی صورت اس طرح پیدا ہوتی ہی کہ ناظرین یا افرادِ ڈرامہ میں سے کوئی ایک کسی بات سے غلط نتیجہ نکالتا ہی۔ جیسے

"جھوٹے قاصد یولی سیز" میں یہ فقرہ کہ وہ اُس کمان کو پہچان لے گا جسے اُس نے نہیں دیکھا ہے۔ اِس سے ناظرین غلط طور پر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ دریافت کی صورت پیدا ہوگی۔

لیکن بہترین قسم کی دریافت وہ ہے جو عمل ہی کی پیداوار ہو، اور جس میں قدرتی واقعات کے ذریعے خاص اثر پیدا کیا جائے۔ اس کی مثالیں سوفوکلیز کے "اے ڈی پس" میں، اور "انی جے نیا" میں ملتی ہیں۔ کیونکہ یہ بالکل قدرتی امر ہے کہ انی جے نیا ایک خط بھیجنا چاہتی ہے یہ دریافتیں بہترین قسم کی ہیں کیونکہ صرف یہی ایسی ہیں جن کے لیے ایجاد کردہ ثبوتوں، مثلاً چوڑیوں وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔

دوسرے درجے پر وہ دریافتیں ہیں جو دلیل کے ذریعے کی جائیں۔

(۱۷)

شاعر جب اپنی ٹریجڈی کا خاکہ تیار کرے اور جب اُسے تحریر کرنے لگے تو چاہیئے کہ وہ اپنے آپ کو اس کا ناظر بھی سمجھے۔ کیونکہ وہ اس طرح ہر چیز کو صاف صاف دیکھ اور سمجھ سکے گا، گویا وہ خود بھی ناظرین میں موجود ہے۔ وہ اندازہ کرسکے گا کہ کون کون سی باتیں مناسب ہیں۔ اور جہاں کہیں کوئی بے ربطی ہے اُس کی نظر ضرور پڑے گی۔ کارسی نس پر جس غلطی کا الزام لگایا جاتا ہے وہ اس کا ثبوت ہے۔ اُس کے ایک ڈرامے میں ایمفی یاراوس مندر سے باہر نکل چکا تھا لیکن عمل کو ترتیب دیتے وقت چونکہ شاعر ناظر کے نقطۂ نظر سے عمل کو نہیں دیکھ رہا تھا، اِس لیے اُس نے اس واقعہ کا خیال نہیں رکھا۔ جب اس ڈرامے کو پیش کیا گیا تو ناظرین نے اس غلطی کو بہت ناپسند کیا۔ اور اس پر سخت اعتراض کیا۔
تصنیف کے وقت شاعر کو یہ بھی چاہیئے کہ جہاں تک ہوسکے اپنے آپ کو

ادا کار (ایکٹر) کی جگہ سمجھے۔ کیونکہ وہ لوگ جو جذبے محسوس کرکے اُس کے اثر سے قدرتی ہمدردی کے ساتھ لکھتے ہیں، ان کی تصنیف بہت موثر اور دل میں گھر کرنے والی ہوتی ہو کیونکہ اگر ہم کسی کو سچّے اضطراب میں مبتلا دیکھتے ہیں۔ تو اس اضطراب کا ہم پر بھی اثر ہوتا ہو۔ اگر کسی کو سچ مچ غم و غصّہ کی حالت میں دیکھتے ہیں تو اس کے ساتھ ہم بھی غم و غصّہ محسوس کرتے ہیں۔

اِسی لیے کہتے ہیں کہ شاعری کا محرک یا تو ایک خداداد فطری عطیہ ہوتا ہو یا دیوانگی کا ہلکا سا اثر ـــــ اگر پہلی صورت ہو تو اِنسان ہر طرح کی سیرت کی نقل کر سکتا ہو، اگر دوسری صورت ہو تو وہ اپنی خودی سے اونچا اُٹھ جاتا ہو اور تصوّر میں جو بننا چاہتا ہو. بن جاتا ہو۔

(ٹریجڈی کا خاکہ)

جب شاعر کوئی قصہ انتخاب کرے یا ایجاد کرے تو اُسے چاہیے کہ پہلے تو ایک سیدھا سادہ خاکہ بنائے۔ پھر اُس خاکے کو واقعات سے پُر کرے اور جزئیات کی صراحت کرے۔ مثال کے طور پر "انی جے نیا" نامی ٹریجڈی کا سیدھا سادہ خاکہ یہ ہوگا:۔ ایک دوشیزہ جس کی قربانی ہونے والی ہو، پُر اسرار طریقے پر قربان گاہ سے غائب ہو جاتی ہو۔ اور ایک دوسرے ملک جا پہنچتی ہو، جہاں کی رسم یہ ہو کہ تمام اجنبیوں کو ڈے آنا کے مندر میں بھینٹ چڑھا دیا جاتا ہو۔ وہ دوشیزہ ان رسوات کی پُجارن مقرر ہوتی ہو۔ کچھ دنوں کے بعد اس کا بھائی بھی وہاں آپہنچتا ہو" (یہ امر کہ الہامِ ربّانی نے کسی خاص وجہ سے اُسے وہاں جانے کی بشارت دی تھی، ڈرامہ کے سیدھے سادے خاکے سے باہر ہو۔ اُس کے آنے کا مقصد بھی ڈرامے کے عمل سے باہر ہو۔ بہر حال) "وہ آتا ہو، پکڑ لیا جاتا ہو اور عین اس لمحے جب اُس کی قربانی ہونے والی ہو، وہ پہچان لیا جاتا ہو" ـــــ دریافت کا طریقہ یا تو وہ ہو سکتا ہو جو یوری پیڈیز نے استعمال کیا یا وہ جو

پالی ڈس نے، جس کے ڈرامے میں وہ قدرتی طور پر یہ کہتا ہے " قربانی صرف میری بہن ہی کی تقدیر میں نہیں لکھی تھی، میری قسمت میں بھی لکھی ہے"۔ اِس جملے کی وجہ سے وہ پہچان لیا جاتا ہے اور اس کی جان بچ جاتی ہے۔

اُس کے بعد جب افراد ڈرامہ کے نام رکھے جا چکیں تو شاعر کو چاہیئے کہ عمل کے واقعات کی طرف توجہ کرے۔ شاعر کو اِس کا خیال رکھنا چاہیئے کہ اِن واقعات کا نفسِ مضمون سے بہت گہرا تعلق رہے۔ مثلاً ("انی جے نیا" والی ٹریجڈی میں) آرسٹیز کی دیوانگی، جس کے باعث وہ پکڑا جاتا ہے، اور طہارت کی رسم جو اس کو رہائی کا موقعہ دیتی ہے، (دونوں کا نفسِ مضمون سے تعلق ہے۔)

ڈرامائی شاعری میں واقعات کو اختصار سے بیان کیا جاتا ہے۔ لیکن رزمیہ شاعری میں نظم کو مناسب طول دینے کے لیے اُنھیں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے چنانچہ (ہومر کی رزمیہ نظم) اوڈی سی کی اصل کہانی کا بہت اختصار سے خلاصہ ہو سکتا ہے:- "ایک شخص کئی سال سے گھر سے غائب ہے۔ سمندر کا دیوتا اس سے جلتا اور اُس پر متواتر نگرانی رکھتا ہے۔ اس کے سب ساتھی چھوٹ جاتے ہیں اور وہ اکیلا رہ جاتا ہے۔ اِس اثنا میں اُس کے گھر کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔ مدعی اُس کی جائداد کو تباہ کر رہے ہیں اور اُس کے بیٹے کے خلاف سازش کر رہے ہیں۔ بالآخر طوفان کے تھپیڑے کھا کھا کے وہ واپس آن پہنچتا ہے۔ وہ بعض لوگوں سے اپنے آپ کو واقف کراتا ہے۔ مدعیوں پر وہ خود حملہ کرتا ہے۔ اُن کو قتل کر دیتا ہے۔ لیکن خود بچ جاتا ہے"۔ یہ ہے روئیداد کا اصلی خلاصہ باقی سب واقعات ہیں۔

(۱۸)

ہر ٹریجڈی کے دو حصّے ہوتے ہیں ——— ایک اُلجھاؤ اور دوسرا سُلجھاؤ یا حل۔ اُلجھاؤ تو اکثر اُن واقعات سے بنتا ہے جو ڈرامہ کا عمل شروع ہونے سے پہلے

پیش آئے ہوں اور ایک حد تک اس میں ایسے واقعات بھی ہوتے ہیں جو عمل میں شامل ہیں۔ اس کے سوا (ڈرامے میں) اور جو کچھ ہے' وہ سُلجھاؤ یا حل ہے۔ میں اُس پورے حصّے کو اُلجھاؤ کا نام دیتا ہوں جو ڈرامے کی ابتدا سے شروع ہوتا ہے اور انجام کے قریب قریب تک یعنی اس وقت تک باقی رہتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیوڈک ٹیز کے ڈرامے "لن سیس" میں عمل سے پہلے کے' اور بچّے کے چھن جانے سے پہلے کے واقعات اُلجھاؤ میں شامل ہیں۔ قتل کے الزام سے لے کر ڈرامے کے ختم تک کے واقعات سُلجھاؤ یا حل ہیں۔

(۱۹)

(چار طرح کی ٹریجڈیاں: (۱) پیچیدہ (۲) المناک (۳) اخلاقی (۴) سادہ)

ہم ٹریجڈی کے مختلف حصّوں کے متعلق جو کچھ کہہ چکے ہیں اس بنا پر تمام ٹریجڈیوں کو چار انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی قسم پیچیدہ ٹریجڈی کی ہے جس میں ہر بات کا دار و مدار انقلاب اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دوسری قسم المناک ٹریجڈی کی ہے' جس میں جذبہ محرّکِ عمل ہوتا ہے۔ اجاکس اور اکسیون کے متعلق جو ٹریجڈیاں ہیں وہ اسی قسم کی ہیں۔ تیسری قسم اخلاقی ٹریجڈی کی ہے جیسے "فی ٹیوٹائی ڈیس" (Phthiotides) اور "پے لیوس" (Peleus) چوتھی قسم سادہ ٹریجڈی کی ہے جیسے "فورسائی ڈیس" (Phorcides) اور "پرومے تھیس" (Prometheus) اور دوسری ایسی ٹریجڈیاں جو جہنّم کے مناظر دکھاتی ہیں۔

شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اسالیب کا ماہر بنائے' یا ان مختلف قسم کی ٹریجڈیوں میں سے جتنی قسم کی' اور جتنی اچھی قسم کی ٹریجڈیوں کی تحریر میں وہ مہارت حاصل کر سکتا ہے کرے۔ کیونکہ آج کل اُس کو نقّادوں کی عیب جوئی کا اکثر نشانہ بننا پڑتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ عوام النّاس جو ٹریجڈی مختلف اقسام میں مختلف شعرا کی مہارت دیکھ چکے ہیں ہر شاعر سے توقع رکھتے ہیں کہ وہ اکیلا سب

خوبیوں کا مالک ہو، اور سب متقدمین سے بازی لے جائے۔

یہ دیکھنے کے لیے کہ کون سی ٹریجڈی ایک طرح کی ہو اور کون سی دوسری طرح کی، بہترین ذریعۂ تشخیص رویداد ہو۔ اگر اُلجھاؤ اور سُلجھاؤ یکساں ہیں تو قسم بھی ایک ہی ہو۔ بعض شعرا اُلجھاؤ میں تو بڑی مہارت رکھتے ہیں مگر اُنھیں سُلجھانا نہیں آتا۔ شاعر کو چاہیے کہ دونوں طرح کے ہُنر پر عبور رکھے۔

(۲۰)

جیسا کہ بار بار کہا جا چکا ہو شاعر کو اس بات کا بھی خوب لحاظ رکھنا چاہیے کہ ٹریجڈی کی ترتیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ کرے۔ رزمیہ نظم کے خاکے سے میری مُراد ایسی رویداد ہو جو کئی رویدادوں پر مشتمل ہو۔ اگر کوئی شخص ایلیڈ کا پورا (طول طویل) قصہ ٹریجڈی کے لیے انتخاب کرے تو یہ بڑی غلطی ہوگی۔ رزمیہ نظم میں پوری رویداد اس لیے طویل ہوتی ہو کہ اُس کے مختلف حصّوں میں مناسب طوالت و عظمت پیدا ہو سکے لیکن ڈرامے میں اس کے برخلاف اس قسم کے خاکے کا اثر اُلٹا ہوگا۔ اس کا ثبوت یہ ہو کہ وہ شعرا جنھوں نے ٹرائے کی تباہی کے پورے قصّے کو ڈرامے میں استعمال کیا ہو —— اور یوری پیڈیز کی طرح صرف ایک آدھ واقعے کو نہیں انتخاب کیا —— یا جن لوگوں نے اسکائی لس کی طرح نیوبے کی پوری کہانی بیان کی ہو اور اس کا ایک آدھ حصہ نہیں چُنا، اُن سب کو یا تو تمثیل کے وقت قطعی ناکامی ہوئی یا کامیابی ہوئی بھی تو بہت کم۔ اسی ایک غلطی کے باعث اگا تھان کو بھی اکثر ناکامی ہوئی ہو، لیکن بہرحال اپنے ڈراموں میں جب وہ رویداد میں انقلاب پیدا کرتا ہو تو بڑی ہوشیاری سے عوام النّاس کے مذاق کا خیال رکھتا ہو —— یعنی ایسا حُزنیہ اثر پیدا کرتا ہو جو اخلاقی نقطۂ نظر سے تشفّی بخش ہو۔ اس کی مثال ایسے مواقع پر ملتی ہو جب (وہ اپنے ایک ڈرامے میں) سسی فس جیسے ہوشیار

غنڈے کو لاجواب کر دیتا ہے یا کسی بہادر بدمعاش کو شکست دلاتا ہے۔ لفظ "قرینِ قیاس" اگاتھان نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے اُن معنوں میں اس قسم کے واقعات قرینِ قیاس ہیں وہ کہتا ہے:- "یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی بھی بہت سی باتیں پیش آجائیں جو قرینِ قیاس نہیں"۔

(۲۱)

(سنگت)

سنگت (کورس) کا شمار بھی افرادِ ڈرامہ میں ہونا چاہیئے۔ یہ ضروری ہے کہ وہ کل کا ایک جزو اور عمل کا حصہ دار ہو۔ اس طرح نہیں جیسے یوری پیڈیز نے اُسے برتا ہے بلکہ ایسے جیسے سوفوکلیز نے اسے استعمال کیا ہے۔ دوسرے بہت سے شعرا کے سنگت کے گیت ایسے ہیں جو اُن کی ٹریجڈی کے نفس مضمون سے بھی اسی قدر غیر متعلق ہیں جس قدر کہ دوسری ٹریجڈیوں کے نفس مضمون سے۔ یہ گیت علیحدہ علیحدہ ٹکڑوں کے سے ہیں جنھیں بیچ بیچ میں گھسیٹر دیا جاتا ہے—— اس طریقہ کی ابتدا اگاتھان نے کی تھی۔ لیکن اس قسم کے بے محل گیتوں کو بیچوں بیچ شامل کر دینا ایسا ہی ہے جیسے ایک ٹریجڈی کی ایک تقریر یا ایک پورا ایکٹ کسی اور ٹریجڈی میں پیوند کر دینا۔

(۲۲)

(تاثرات)

ٹریجڈی کے دوسرے حصوں کے متعلق کافی کہا جا چکا ہے، اب ہم تاثرات اور زبان کا ذکر کریں گے۔

تاثرات کی حد تک ہمارا یہ مشورہ ہے کہ ہم نے "علم البلاغت" پر جو رسالے لکھے ہیں، اُن میں جو اصول درج ہیں اُنھیں ملاحظہ کیجئے۔ کیونکہ تاثرات کا زیادہ تر تعلق بلاغت سے ہے۔ ہر وہ مقصد جو گفتگو (یا تقریر) سے حاصل ہوتا ہے تاثرات میں شامل ہے—— مثلاً ثبوت یا تردید، رحم، دہشت اور غصہ؛ مبالغہ یا تحقیر——

اب یہ ظاہر ہی کہ جہاں کہیں شاعر کا مقصد ہمدردی یا دہشت یا اہمیت یا امکان کو ظاہر کرنا ہو جس نقطۂ نظر سے ڈرامائی گفتگو مرتب کی جائے اُسی مناسبت سی ڈرامے کے واقعات کو بھی ڈھالا جائے۔ فرق صرف اتنا ہی کہ واقعات ایسے ہوں کہ بلا زبانی وضاحت کے بھی اپنی کہانی سُنا سکیں۔ اور اپنی گفتگو یا تقریر سے جو اثر پیدا ہو وہ متکلّم یا مقرّر پیدا کرے، اور وہ اثر تقریر کا نتیجہ ہو۔ کیونکہ تقریر میں جو تاثرات ہیں اگر ان میں اور مقرّر کے طرزِ بیان میں کوئی ہم آہنگی نہیں تو مقرّر کے وجود سے کیا فائدہ ؟

(۲۳)

اب رہی زبان۔ اس کے متعلق استفسار کیا جائے تو استفسار کی ایک شاخ طرزِ ادا سے متعلق ہی لیکن یہ شاخ ایسی ہی جس کا تعلق فنِ ادا کاری (ایکٹنگ) سے زیادہ ہی، اور اس فن کے نامی گرامی ماہر ہی اِسے خوب جانتے ہیں۔ اِس میں حُکم، گزارش، بیان، دھمکی، سوال و جواب جیسی چیزیں شامل ہیں۔ شاعر ان چیزوں سے اچھی طرح واقف ہو یا ناواقف، اِس سے اُس کے اپنے فن پر کوئی الزام نہیں آتا۔ پروٹاگوراس (Protagoras) نے ہومر کے اس جملہ پر :۔ "اے دیوی غضب کے گیت گا۔" اعتراض کیا ہی کہ شاعر دُعا کرنا چاہتا ہی لیکن اُلٹا حکم دے رہا ہی۔ بھلا اس اعتراض کی کون تائید کر سکتا ہی ؟ کیونکہ اُس کی (پروٹاگوراس کی) حجّت یہ ہی کہ "یہ کر" اور "یہ مت کر" کہنا ہی حکم میں شامل ہی۔ ہم اس بحث کو تو چھوڑتے ہیں۔ کیونکہ اس کا تعلق ایک ایسے فن سے ہی جو شاعری سے مختلف ہی۔

(۲۴)

زبان میں یہ حصّے شامل ہیں :۔ حرف، رکنِ ہجی، حرفِ عطف، اسم، فعل،

حرفِ تعریف، حالتِ گردان، اور جُملہ۔

(حرف)

(۱) حرف ایک ایسی آواز ہے جس کے ٹکڑے نہیں ہو سکتے۔ لیکن اس قسم کی تمام آوازیں حرف نہیں بلکہ وہی آوازیں جو سمجھ میں بھی آسکیں۔ کیونکہ ناقابلِ تقسیم آوازیں تو جانور بھی نکالتے ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو میں حرف نہیں کہہ سکتا۔ حروف کی تین قسمیں ہیں۔ حرفِ علّت، حرفِ نیم علت، اور حرفِ مختفی۔ حرفِ علت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے کے بغیر ایسی آواز پیدا کرے جو سُنی جا سکے۔ حرفِ نیم علّت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے سے ایسی آواز پیدا کرے جو سُنی جا سکے جیسے "س" اور "ر"۔ حرفِ مختفی وہ ہے جو ہونٹوں یا زبان کے ملنے سے بجائے خود عدم آواز سے ملتا ہے تو خود اس سے بھی آواز نکلتی ہے۔ جیسے "گ" اور "د"۔

علت کو کوئی آواز ادا نہیں کر سکتا، لیکن جب وہ حرفِ علت سے ملتا ہے تو اس کی

اِن آوازوں کے باہمی اختلاف کا دار و مدار اس پر ہے منہ میں جس جس جگہ سے یہ آوازیں نکلتی ہیں وہاں منہ کی وضع جداگانہ قسم کی ہو جاتی ہے۔ یہ آوازیں منہ کے جدا جدا حصّوں سے نکلتی ہیں۔ ان میں سے بعض آوازیں پھونک کے ساتھ ادا ہوتی ہیں۔ اور بعض پھونک کے بغیر۔ بعض طویل ہوتی ہیں اور بعض مختصر۔ بعض کا لہجہ تیز ہوتا ہے، بعض کا گہرا، بعض کا درمیانی۔ اِن سب باتوں کو علمِ عروض کے رسالوں میں تفصیل سے بیان کرنا چاہیے۔

(رکنِ تہجی)

رُکنِ تہجی وہ آواز ہے جو بجائے خود الگ معنی نہیں رکھتی۔ یہ ایک حرفِ مختفی اور ایک حرفِ علت کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے مثلاً "گ ر" کے ساتھ اگر "الف" کو شامل نہ کیا جائے تو رُکنِ تہجی نہیں بنتا۔ لیکن الف کے اضافے سے "گرا" رُکنِ تہجی بن جاتا ہے۔ مگر اِن اختلافات کے متعلق علمِ عروض ہی اچھی طرح استفسار کر سکتا ہے۔

(حرفِ عطف)

حرفِ عطف ایسی آواز ہے جو بذاتِ خود کوئی مطلب نہیں ادا کر سکتی لیکن

جو کسی بامعنی آواز کے ساتھ مل کر ایک بامعنی آواز بن سکتی ہے۔

(حرفِ تعریف) حرفِ تعریف ایسی آواز ہے جو خود کوئی مطلب نہیں رکھتی لیکن جو کسی جملے کے شروع یا آخر یا بیچوں بیچ استعمال ہوتی ہے، یا جو تشخیص میں مدد دیتی ہے۔

(اسم) اسم ایسی آواز ہے جو دوسری آوازوں سے مُرکّب ہو۔ اسم سے وقت کا اظہار نہیں ہوسکتا۔ اور اسم کی آواز کا کوئی ٹکڑا بجائے خود کوئی الگ مطلب نہیں رکھتا۔ کیونکہ مرکب لفظوں میں بھی ٹکڑے وہ معنی نہیں رکھتے جو معنی اگر وہ الگ الگ ہوں تو ان کے ہوں۔ مثلاً لفظِ "تھیوڈورس" (خدا داد) میں "ڈورس" (دادہ) کے بجائے خود کوئی معنی نہیں۔

(فعل) فعل ایک ایسی آواز ہے جو کئی آوازوں سے مرکب ہے، جو بامعنی ہے، اور وقت کا اظہار بھی کرسکتا ہے۔ اسم کی طرح فعل کی آواز کے الگ الگ حصّے بھی کوئی معنی نہیں رکھتے۔ "مرد" یا "سفید" جیسے الفاظ (جو اسم ہیں) وقت کا اظہار نہیں کرسکتے۔ لیکن "وہ چلا" یا "وہ چلتا ہے" وغیرہ سے وقت کا اظہار ہوتا ہے، ایک فقرے سے ماضی کا اور دوسرے سے حال کا۔

(گردان) گردان اسم اور فعل دونوں کے لیے ہے۔ یا تو وہ "کا" یا "کو" یا اسی قسم کا تعلق ظاہر کرتی ہے یعنی واحد یا جمع۔ کبھی وہ گفتگو کے طریقے اور لہجے کو واضح کرتی ہے جیسے سوال یا حکم میں۔ مثلاً "وہ گیا؟" یا "جا" اس طرح کی فعل کی گردانیں ہیں۔

(جملہ) جملہ ایسی بامعنی مرکب آواز ہے جس کے حصّوں میں سے بعض بذاتِ خود بامعنی ہوتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر جملے میں اسم اور فعل دونوں شامل ہوں ــــ مثلاً "انسانوں کی تعریف" ایسا جملہ ہے جس میں فعل شامل نہیں۔ پھر بھی جملے میں بامعنی حصّے ضرور شامل ہوتے ہیں۔ جیسے "چلتے ہیں" یا "کلیون

کا بیٹا کلیون"۔ جملہ دو طریقوں سے وحدت پیدا کرسکتا ہے — یا تو ایک ہی بامعنی بات بیان کرکے یا مختلف حصّوں کو باہم جوڑ کے۔ پس ایلیڈ کو اس لیے واحد کہا جا سکتا ہے کہ اُس میں مختلف حصّے جُڑے ہوئے ہیں۔ اور یہ فقرہ :۔ انسانوں کی تعریف" اس لیے واحد ہے کہ اُس میں ایک ہی بامعنی بات بیان کی گئی ہے۔

(۲۵)

{الفاظ}

الفاظ دو طرح کے ہوتے ہیں:۔ سادہ اور مرکّب۔ سادہ سے میری مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے الگ الگ حصّے بے معنی ہوتے ہیں۔ مرکب الفاظ وہ ہیں جن کا ایک جزو بامعنی ہوتا ہے اور ایک بے معنی (اگرچہ کہ پورے لفظ میں کوئی جزو الگ الگ معنی نہیں رکھتا۔) یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی مرکب لفظ کے سب کے سب اجزا بامعنی ہوں۔ ایک مرکب لفظ میں تین، چار یا اور زیادہ اجزا بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے Hermo-Caico-Xanthus

لفظ یا تو عام ہو سکتا ہے یا اجنبی یا تشبیہی یا آرائشی یا جدید یا توسیع یافتہ یا مخفف یا تبدیل شدہ۔

{عام لفظ}

عام لفظ سے میری مراد ایسا لفظ ہے جس کو لوگ عام طور پر اور باقاعدہ استعمال کرتے ہیں۔

{اجنبی لفظ}

اجنبی لفظ سے ایسا لفظ مُراد ہے جو کسی دوسرے ملک میں رائج ہو۔ چنانچہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی لفظ عام بھی ہو اور اجنبی بھی؛ لیکن کسی ایک قوم کے لیے کوئی لفظ بوقتِ واحد عام اور اجنبی نہیں ہو سکتا۔ "نیزہ" کے لیے جو لفظ اہلِ قبرص استعمال کرتے ہیں وہ اُن کے لیے عام ہے، مگر ہمارے لیے وہ لفظ اجنبی ہے۔

{تشبیہی لفظ}

تشبیہی لفظ وہ لفظ ہے جس کے اصلی معنی یوں بدلے جائیں کہ ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے استعمال کیا جائے یا ایک نوع کا لفظ دوسری جنس

کے لیے۔ یا ایک نوع کا لفظ دوسری نوع کے لیے۔ یا اس کو تمثیلی قیاس کے لیے استعمال کیا جائے۔

مثلاً ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے یوں استعمال کیا جاتا ہی:۔ "میرا جہاز یہاں کھڑا ہوا ہی"۔ "کھڑا ہونا" تو جنس کا لفظ ہی لیکن یہاں لنگرانداز ہونے کے معنوں میں استعمال ہوا ہی۔

ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے یوں استعمال ہوسکتا ہی "بے شک اوڈیسی اس کے کارنامے دس ہزار ہیں"۔ "دس ہزار" تعداد کی ایک نوع ہی، لیکن یہاں وہ صرف بڑی تعداد کے معنوں میں استعمال ہوا ہی۔

ایک نوع سے دوسری نوع میں تبدیلی کی مثال یہ ہی:۔ "کانسی تلوار نے جان نکال لی"۔ یہاں "جان نکال لی" "کاٹا" کے معنوں میں استعمال ہوا ہی۔ اِسی طرح اس جملے میں:۔ "بے لوچ کانسی کی کشتی پانی کو کاٹ رہی تھی"۔ یہاں "کاٹنا" پانی کو ہٹانے کے معنوں میں استعمال ہوا ہی۔

تشبیہی لفظ تمثیلی قیاس کے لیے یوں استعمال ہوتا ہی کہ مفہوم میں دراصل چار محاورے ہوں جن میں دوسرے محاورے کا پہلے محاورے سے بالکل وہی تعلق ہو جو چوتھے محاورے کا تیسرے سے ہو۔ اس حالت میں چوتھے محاورے کی جگہ دوسرے محاورے کو اور دوسرے محاورے کی جگہ چوتھے محاورے کو استعمال کیا جاسکتا ہی۔ کبھی متعلقہ محاورے کے ساتھ اصلی محاورے کو بھی استعمال کیا جاتا ہی۔ مثال یہ ہی کہ شراب کے جام کا باکس (شراب کے دیوتا) سے وہی تعلق ہی جو ڈھال کا مرّیخ (جنگ کے دیوتا) سے۔ اِس لیے ڈھال کو "مرّیخ کا جام" کہا جاسکتا ہی اور جام کو "مرّیخ کی ڈھال"۔ یا مثلاً دن کے لیے شام کی وہی حیثیت ہی جو زندگی میں بڑھاپے کی۔ شام کو "دن کا بڑھاپا" کہہ سکتے

ہیں اور بڑھاپے کو " زندگی کی شام" یا " غروب زندگی"۔ آخر الذکر ترتیب ایم پی ڈوکلیس (Empedocles) نے باندھی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی محاورہ جو مستعار لیا جاتا ہے اُس کا بدل محاورہ زبان میں موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال یہ ہے کہ " بونا " زمین پر بیج بکھیرنے کو کہتے ہیں۔ لیکن زمین پر سورج کی کرنوں کے بکھرنے کا مفہوم (یونانی) زبان میں کسی ایک لفظ سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس عمل کا سورج کی روشنی سے وہی تعلق ہے جو بیج کا بونے سے ہے۔ اِس لیے شاعر سورج کے عمل کو یوں نظم کرتا ہے :- " وہ اپنی آسمان پر بنی ہوئی روشنی بو رہا تھا"

اس قسم کی تشبیہہ کے استعمال کا ایک طریقہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جب کوئی محاورہ مستعار لیا جائے تو اس میں سے ان خصوصیات کو گھٹا دیا جائے جو صرف اصلی اصطلاح پر صادق آتی ہیں۔ جس کی جگہ اُسے مستعار لیا گیا ہے۔ مثلاً ڈھال کو " مریخ کا جام " کہنے کے بجائے " جام بے شراب " کہا جائے۔

(جدید لفظ)

جدید لفظ وہ ہے جو پہلے کبھی استعمال نہ ہوا ہو بلکہ جسے شاعر ہی نے ایجاد کیا ہو۔ ایسے الفاظ اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً " سینگوں " کے لیے " اُگی ہوئی شاخیں " یا " پجاری " کے لیے " ملتجی "۔

(توسیع یافتہ لفظ)

توسیع یافتہ لفظ وہ ہے جس میں معمولی حرفِ علت کے بجائے طویل حرفِ علت کا استعمال کیا جائے یا ایک آدھ رُکن بھی بڑھا دیا جائے۔

(مخفف)

مخفف وہ لفظ ہے جس کے ایک آدھ حصے کو حذف کر دیا گیا ہو۔

(تبدیل شدہ لفظ)

تبدیل شدہ لفظ وہ ہے جس کا ایک حصہ برقرار رہے اور ایک حصہ شاعر کی ایجاد ہو۔

(۲۶)

(شاعری کی زبان)

زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صفائی ہو مگر سوقیانہ پن نہ ہو۔ سب سے زیادہ

(زبان میں صفائی مگر سوقیانہ پن نہ ہو)

صاف زبان تو وہ ہوگی جس میں صرف روزمرہ کی بول چال کے الفاظ استعمال کئے جائیں۔ لیکن ایسی زبان میں سوقیانہ پن ضرور ہوتا ہی۔ مثال کے لیے کلیو فون (Cleophon) اور اسٹینی لس (Sthenelus) کا کلام ملاحظہ کیجئے

(انوکھے الفاظ)

لیکن اس کے برخلاف شاعری کی زبان فصیح اور اعلیٰ ہوتی ہی اور عامیانہ محاورات سے احتراز کرتی ہی۔ انوکھے الفاظ استعمال کرتی ہی۔ انوکھے الفاظ سے میری مُراد اجنبی، تشبیہی، توسیع یافتہ —— قصہ مختصر عام الفاظ کے سوا ہر طرح کے الفاظ ہیں۔ لیکن اگر کوئی شاعر صرف انھیں اقسام کے الفاظ استعمال کرے (اور عام الفاظ بالکل استعمال نہ کرے) تو اس کا کلام یا تو معمّہ معلوم ہوگا۔ یا مجذوب کی وحشیانہ بڑ۔ اگر صرف تشبیہیں ہی تشبیہیں ہوں تو اس کا کلام معمّہ بن جائے گا۔ اور اگر صرف اجنبی الفاظ ہوں تو کلام کسی وحشی مجذوب کی بڑ معلوم ہوگا۔ معمّہ ایک ایسے بظاہر ناممکن مجموعہ کو کہتے ہیں جس میں کوئی بامعنی بات بیان کی گئی ہو۔ عام الفاظ سے یہ صورت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے لیے تشبیہوں کا استعمال ضروری ہی۔ معمّے کی مثال یہ ہی: —"میں نے ایک آدمی کو دیکھا جس نے آگ کی مدد سے دوسرے آدمی پر پیتل کو چپکا دیا۔ اجنبی الفاظ سے بھری ہوئی زبان کو مجذوب کی بڑ کہیئے۔

(تمام اقسام کے الفاظ تناسب کے ساتھ استعمال کیے جائیں)

پس ضروری یہ ہی کہ ان تمام اقسام کے الفاظ مِلا جُلا کر تناسب سے زبان میں استعمال کیے جائیں۔ اِس طرح اجنبی، تشبیہی، آرائشی، اور دوسری مذکورہ بالا قسموں کے الفاظ زبان کا سوقیانہ پن دور کریں گے اور عام اور روزمرہ کی بول چال کے الفاظ سے زبان سلیس ہو جائے گی۔ زبان میں سوقیانہ پن پیدا کیے بغیر اس کو سلیس بنانے کا بہترین طریقہ یہ ہی کہ توسیع یافتہ، مخفف یا تبدیل شدہ الفاظ کا استعمال کیا جائے۔ کیونکہ اس طرح عام الفاظ کی صورت ذرا بدل دی جائے تو انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہی جس سے طرزِ بیان میں رفعت پیدا ہوتی ہی۔ اور اُن کے

سوا جو عام الفاظ ادا ہوتے ہیں ان کی وجہ سے سلاست بھی باقی رہتی ہی۔ پس جن نقادوں نے شاعروں کو اس طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مورد الزام گردانا ہی غلطی پر ہیں۔ اقلیدس بھی انہی (نقادوں) میں سے ہی۔ اُس نے اعتراضاً لکھا ہی "اگر الفاظ کی حرکت کو من مانی طور پر طول دیا جانے لگے تو شاعری تو بڑی آسان چیز بن جائے گی"۔۔۔ اور اس کے بعد اُس نے اس طرح کی زبان کی بہت سی مذاقیہ مثالیں تصنیف کی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر عمداً اس قسم کی شاعرانہ رعایتوں کو جا و بے جا استعمال کیا جائے تو کلام مضحکہ خیز معلوم ہوگا۔ اس قسم کے انوکھے الفاظ کے استعمال میں میانہ روی کی بڑی ضرورت ہی۔ کیونکہ اگر تشبیہوں یا اجنبی الفاظ یا اسی نوع کے اور الفاظ کو بے جا طور پر مذاق کے لیے استعمال کیا جائے تو مزاحیہ اثر ضرور پیدا ہوگا۔ لیکن اگر اس قسم کے الفاظ اعتدال اور تناسب کے ساتھ رزمیہ شاعری میں استعمال کیے جائیں تو بڑا فرق ہی اور اُن کا بڑا اعلیٰ اثر ہوگا۔ اگر آپ اس کا ثبوت چاہتے ہوں تو کسی نظم کے تشبیہی اور اجنبی الفاظ بدل کر اُن کی جگہ صرف عام الفاظ رکھیے۔ تب نظم ایسی پھیکی ہو جائے گی کہ آپ کو میرے بیان کی صداقت تسلیم کرنی پڑے گی۔ مثلاً ایک آئمبی مصرع اسکائی لس کے یہاں بھی موجود ہی۔ اور صرف ایک لفظ بدل کے یہی مصرع یوری پے ڈیز نے بھی لکھا ہی۔ آخرالذکر نے ایک انوکھا لفظ استعمال کر کے مصرع کو بہت خوبصورت بنا دیا ہی۔ اسکائی لس کے ڈرامے "فلوکٹے ٹیس" (Philoctetes) میں وہ مصرع یوں ہی:-

"ایک گھُن لگا دینے والا زخم میرے جسم کو کھا رہا ہی"

یوری پے ڈیز نے ایک لفظ بدل دیا ہی۔ بجائے "کھا رہا ہی" کے اس نے "نوش کر رہا ہی" باندھا ہی۔

[اس کے بعد ارسطو نے اس طرح کے اور دو تین یونانی شعر مثال کے طور پہ پیش کیے ہیں]۔

تناسب اور موقع سے مرکّب الفاظ یا اجنبی الفاظ استعمال کرنا بڑی خوبی کی بات ہی۔ لیکن سب سے بڑی خوبی یہ ہی کہ تشبیہات کے استعمال پر قدرت ہو۔ کیونکہ صرف یہی ایک ایسی چیز ہی جو حاصل کرنے سے نہیں حاصل ہو سکتی۔ دو مختلف چیزوں میں مشابہت کو محسوس کر لینا خداداد ذہانت کی نشانی ہی۔

مختلف اقسام کے الفاظ میں مُرکّب الفاظ ڈھتی رہبی شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہیں، اجنبی الفاظ رزمیہ شاعری کے لیے اور تشبیہی الفاظ آئمبی شاعری کے لیے۔ رزمیہ شاعری میں تو ہر طرح کے الفاظ کی کیفیت ہو سکتی ہی۔ لیکن آئمبی شاعری، سچ پوچھیے تو ایک لحاظ سے عام بولی کی نقل کرتی ہی۔ اس میں وہ الفاظ بھلے لگتے ہیں۔ جو نثر میں مستعمل ہیں۔ اِن الفاظ میں بول چال کے الفاظ تشبیہیں اور آرائشی الفاظ شامل ہیں۔

(اس تیسری کی شاعری کے لیے جس میں تکلم سے الفاظ زیادہ موزوں ہیں)

ٹریجڈی اور عمل کے ذریعے نقل کے متعلق ہم اِس حصّے میں جو لکھ چکے ہیں کافی ہی۔

تیسرا حصّہ

رزمیہ شاعری

(۱)

[رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی]

شاعری اس نوع میں بھی جو بیان کے ذریعے نقل کرتی ہو اور جس میں ایک ہی بحر استعمال کی جاتی ہو (یعنی رزمیہ شاعری) رویداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اُس کا موضوع بھی ایسا عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمّل ہو اور جس میں آغاز، درمیان، اور انجام موجود ہوں۔ وہ اسی طرح مکمل ہو جیسے ہر جاندار ہوتا ہے۔ اس سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ اور ترتیب میں وہ تاریخ سے بہت مختلف ہو۔ کیونکہ تاریخ ایک عمل کو بیان نہیں کرتی بلکہ ایک عہد کے وہ سب واقعات بیان کرتی ہے جو اس زمانے میں کسی ایک شخص یا کئی اشخاص کو پیش آئے۔ تاریخ ایسے واقعات بیان کرتی ہے جن کا ایک دوسرے سے بالکل سرسری تعلق ہوتا ہے۔ مثلاً سالامس (Salamis) کی بحری لڑائی اور سسلی میں اہل قرطاجنہ سے جنگ ایک ہی زمانے کے واقعات ہیں۔ لیکن مقصد یا نوعیت کے اعتبار سے اِن دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ مسلسل تاریخی واقعات میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ پیش آتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ دوسرے واقعے کا پہلے واقعہ سے کوئی تعلق ہو۔

[رزمیہ شاعری اور تاریخ میں فرق]

اکثر شعراء اس غلطی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں ہومر کی

خداداد صلاحیت کی بلندی اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ اُس نے اپنی نظم میں جنگ کے پورے واقعات کو شامل نہیں کیا بلکہ صرف ایک ایسا مکمل عمل چُنا جس میں آغاز اور انجام دونوں موجود ہیں۔ اگر وہ پورے واقعات کو شامل کرلیتا تو وہ ایک نظر میں اچھی طرح نہیں سما سکتے؛ اور اگر وہ اُن کو اختصار کے ساتھ بیان کرتا تو نظم اتنی پیچ در پیچ ہو جاتی کہ مطلب ہی خبط ہو جاتا۔ بجائے اس کے اُس نے جنگ کے صرف ایک واقعہ کو چُنا ہے، اور دوسرے واقعات ــــ مثلاً جہازوں کی فہرست وغیرہ ــــ کو جا بجا محض تذکرتاً بیان کیا ہے۔ اس کی وجہ سے اُس کی نظم میں تنوّع پیدا ہوگیا ہے۔ لیکن دوسرے شعرا اس کے برعکس، اپنے موضوع کے لیے ایک شخص کے تمام کارنامے، یا ایک زمانے کے تمام واقعات، یا ایک ایسا عمل جس کے بہت سے ٹکڑے ہوں، انتخاب کرتے ہیں۔ "اہلِ قبرس" اور "چھوٹی ایلیڈا" کے مصنف نے یہی غلطی کی ہے۔ ہومر کی "ایلیڈا" یا "اوڈیسی" میں جو مواد موجود ہے اُس پر صرف ایک یا زیادہ سے زیادہ دو ٹریجڈیاں لکھی جا سکتی ہیں، لیکن "اہلِ قبرس" سے کئی ٹریجڈیوں کی رودادیں مہیا ہو سکتی ہیں اور "چھوٹی ایلیڈا" سے تو کم سے کم آٹھ کی، جن کے نام یہ ہو سکتے ہیں:ــ "اسلحہ کے لیے لڑائی"، "فلوکٹے ٹیس"، "نیوپٹالے مس"، "یوری پی لس"، "آوارہ گرد"، "اسپارٹا والی"، "ٹرائے کی شکست"، "بیڑے کی واپسی"۔

ٹریجڈی کی طرح رزمیہ شاعری کی بھی چار قسمیں ہو سکتی ہیں۔ سادہ، پیچیدہ، اخلاقی اور المناک۔ موسیقی اور آرائش کے سوا اُس کے حصّے بھی اُتنے ہی ہوتے ہیں جتنے ٹریجڈی، کیونکہ رزمیہ شاعری میں بھی انقلابات، دریافتوں اور سانحوں کی ضرورت ہوتی ہے اور اُسے بھی مناسب تاثرات اور زبان سے آراستہ ہونا چاہیے۔ ان سب باتوں کی اوّلین اور مکمل ترین مثالیں ہیں ہومر کی شاعری

میں ملتی ہیں۔ ہومر کی "ایلیڈ" سادہ اورالم ناک قسم کا نمونہ ہے اور "اوڈی سی" پیچیدہ (کیونکہ اِس میں دریافتیں بہت کثرت سے ہیں) اور اخلاقی نوعیت کی ہے۔ مزید برآں زبان اور تاثرات کی حد تک تمام شعرا اس کے سامنے ماند ہیں۔

(۲)

رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے اپنی روداد کی طوالت اور اپنی بحر کی وجہ سے مختلف ہے۔

(رزمیہ نظم کی طوالت)

طوالت کی حد تک ایک مناسب معیار کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغاز اور انجام سمجھ میں آسکے۔ اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں اُن کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں اور اُن کی طوالت اُن ٹریجڈیوں کی اتنی ہو جو پوری ایک ہی نشست میں سُنی جا سکتی ہیں۔

لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حجم بڑھ ہی جاتا ہے۔ ٹریجڈی کی طاقت سے تو یہ باہر ہے کہ وہ بہ وقتِ واحد اُن تمام واقعات کی نقل کرے جو بوقتِ واحد پیش آسکتے ہیں۔ وہ بیک وقت صرف اُسی ایک واقعے کی نقل کر سکتی ہے جو اسٹیج پر پیش آرہا ہو اور جس میں اداکار مصروف ہوں —— اس کے برعکس چونکہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اس لیے اس میں ایسے واقعات بھی بیان کیے جا سکتے ہیں جو بیک وقت پیش آئیں لیکن جن نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو۔ ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طولانی ہو جاتی ہے۔

رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی کے مقابلے میں یہ فائدہ حاصل ہے کہ اس میں بیچ بیچ دوسرے واقعات کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس سے اثر کی عظمت بڑھتی ہے

اور سننے والے کے لیے تنوّع کا سامان ہوتا ہے، اور نظم میں تنوّع پیدا ہوتا ہے کیونکہ اگر مسلسل ہم آہنگی ہو تو طبیعت بہت جلد بھر جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ٹریجڈیاں اسٹیج پر کامیاب نہیں ہوتیں۔

بحر کی حد تک تجربہ یہ کہتا ہے کہ رجزیہ بحر رزمیہ شاعری کے لیے بہت موزوں ہے۔ اگر کوئی شخص اپنی بیانیہ نظم کسی اور بحر میں یا مختلف بحروں میں موزوں کرے تو اسے بڑا اسقم سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ رجزیہ بحر اور تمام بحروں سے زیادہ سنجیدہ اور شاندار ہے، اُس کا تقاضا ہے کہ اس میں تشبیہیں اور انوکھے الفاظ استعمال کیے جائیں کیونکہ بیانیہ نقل میں ان الفاظ کو افراط سے برتنے کی بڑی گنجایش ہے۔

آئمبی اور ٹرکائی بحروں میں حرکت زیادہ ہوتی ہے۔ اِن میں سے آخرالذکر ناچ کے لیے زیادہ موزوں ہے اور مقدم الذکر عمل (تمثیل) کے لیے۔ اگر ان مختلف بحروں کو اس طرح ملا دیا جائے جیسا کہ کیرمون (Chaermon) نے کیا ہے تو نظم عجیب چوں چوں کا مُربّہ بن جائے گی۔ چنانچہ ہر اُس شخص نے، جس نے کافی طویل پیمانے پر نظم لکھی ہے ہمیشہ رجزیہ بحر ہی کو استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ ہم اس سے پہلے کہہ آئے ہیں، فطرت اس معاملے میں خود رہبری کرتی ہے۔

(۳)

منجملہ اور بہت سی صفات کے جن کے باعث ہم ہومر کی تعریف کرتے ہیں ایک صفت یہ بھی ہے کہ صرف وہی ایسا شاعر ہے جو یہ اچھی طرح سمجھ سکا کہ نظم میں شاعر کو خود کیا کام انجام دینا چاہیے۔ جہاں تک ہو سکے شاعر خود شاعر کی حیثیت سے بہت کم سامنے آئے۔ کیونکہ اس کا اصلی مقصد نقل ہے اور اس صورت میں وہ اچھی طرح نقل نہیں کر سکتا۔ بہت سے شعرا جن کو اپنا نام بار بار پیش کرنے کی بڑی خواہش ہوتی ہے، بہت کم اور برائے نام نقل کر سکتے ہیں برخلاف اِس کے ہومر چند ابتدائی

اشعار کے بعد کسی آدمی یا عورت یا کسی اور کردار سے تعارف کرادیتا ہی۔ اور اس کے تمام کردار اپنی اپنی جداگانہ سیرت رکھتے ہیں۔

(۴)

{رزمیہ شاعری میں ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کا استعمال}

ٹریجڈی میں تعجب کے عُنصر کی بڑی ضرورت ہی۔ لیکن رزمیہ شاعری اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کے ناممکن اور خلاف قیاس کو بھی جائز سمجھتی ہی۔ ناممکن اورخلافِ قیاس واقعات سے انتہا درجے کا تعجب پیدا ہوتا ہی۔ رزمیہ شاعری میں یہ اس لیے جائز ہی کہ عمل نظر نہیں آتا۔ (تمثیل نہیں کیا جاتا) ۔ مثلاً ایچی لس کے ہیکٹر کا تعاقب کرنے کا واقعہ ایسا ہی کہ اسٹیج پر بڑا ہی مہمل ہوگا ــــ یونانی فوج اپنی جگہ کھڑی ہوئی ہی اور تعاقب میں کوئی حصہ نہیں لے رہی ہی اور ایچی لس اشارے سے اس کو روک رہا ہی کہ وہ ان دونوں کے بیچ دخل نہ دے ــــ لیکن رزمیہ شاعری میں یہ واقعہ مہمل نہیں معلوم ہوتا۔ تعجب کے عنصر سے ہمیشہ حظ حاصل ہوتا ہی۔ یہ اس سے ظاہر ہوتا ہی کہ جب ہم کوئی قصہ بیان کرتے ہیں تو اپنے سامعین کو خوش کرنے کے لیے ذرا مبالغہ بھی کر جاتے ہیں۔

(۵)

{لیکن ناقابل یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں}

ناقابلِ یقین واقعات کو سلیقے سے بیان کرنا دوسرے شعرا نے ہومر سے سیکھا ہی۔ درحقیقت یہ ایک طرح کا مغالطہ ہی۔ جب لوگ دیکھتے ہیں کہ ایک بات عموماً دوسری کے ساتھ وابستہ ہی یا اس کے بعد پیش آتی ہی تو وہ یہ نتیجہ نکال لیتے ہیں کہ اگر پہلی بات پیش آئی ہی تو دوسری بھی ضرور پیش آئی ہوگی۔ درحقیقت یہ فرض کرلینا غلطی ہی۔ لیکن یہ جانتے ہوئے کہ پہلی بات ضرور پیش آئی ہی، دماغ دھوکا کھا جاتا ہی اور یہ نتیجہ نکالتا ہی کہ دوسری بات بھی ضرور پیش آئی ہوگی۔

(۶)

(قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس امکانات پر ترجیح حاصل ہے)

شاعر کو چاہیے کہ قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس امکانات پر ترجیح دے۔ خلافِ قیاس واقعات سے اپنے خاکے کو پُر کرنا تو ایک طرف اُسے تو یہ چاہیے کہ اس قسم کا ایک واقعہ بھی روئیداد میں شامل نہ ہونے پائے اگر ایسے واقعہ کو شامل کرنا ہی ہو تو وہ اس کا ضرور خیال رکھے کہ یہ نظم کے عمل سے باہر ہو۔ مثلاً اے ڈی پس کا اس امر سے واقف نہ ہونا کہ لے ای اس (Laius) کی موت کیوں کر واقع ہوئی اس قسم کے واقعے کو ڈراما کے عمل میں شامل کرنا بڑی غلطی ہے۔ اس غلطی کی مثال "الکٹرا" (Electra) کے اُس حصے میں ملتی ہے جس میں پی تھیا کے کھیلوں میں جو واقعات پیش آئے اُن کو بیان کیا گیا ہے۔ یا دوسری مثال "اہلِ میسیا" میں ملتی ہے جس میں ایک شخص نے بات چیت کیے بغیر ٹےگیا سے میسیا تک سفر کیا۔ اب اگر کوئی یہ کہے کہ اگر یہ واقعات بیان نہ کیے جاتے تو ڈرامہ کی روئیداد چوپٹ ہو جاتی تو یہ کہنے والے کی حماقت ہوگی۔ شاعر کو شروع ہی سے احتیاط برتنی چاہیے کہ اپنی روئیداد کو اس طور پر ترتیب ہی نہ دے۔ لیکن بہر حال اگر اس قسم کا واقعہ روئیداد میں شامل ہو ہی گیا ہے اور اُس کو ایک حد تک قرینِ قیاس بنانے کی کوشش کی گئی ہے تو خیر اُسے رہنے دیا جائے حالانکہ یہ بجائے خود مہمل ہے۔ مثال کے طور پر "اوڈیسی" کا وہ خلافِ قیاس قصہ، جس میں اتھاکا کے کنارے پر یولی سیز کے اُترنے کا ذکر ہے، کسی معمولی شاعر کا لکھا ہوا ہوتا تو ناقابلِ برداشت ہوتا لیکن ہومر نے اس نظم میں اس لغویت کو دوسری خوبیوں کے ذریعے چھپا دیا ہے۔

(۷)

(زبان اور عمل کی رفتار میں تناسب)

نظم کے اُن حصوں میں جہاں عمل کی رفتار سست ہے، زبان کو بہت آراستگی سے استعمال کرنا چاہیے کیونکہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مدد نہیں ملتی برخلاف اس کے جہاں اطوار اور تاثرات کے اظہار کا موقع ہے وہاں بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسری خوبیاں واضح نہ ہو سکیں گی۔

چوتھا حصّہ

نقّادوں کے اعتراض، اور ان کے جواب دینے کے اصول

(۱)

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جوابات کے جو ذرایع اور جتنے طریقے ہیں اُن کا ہم وضاحت سے ذیل میں ذکر کرتے ہیں۔

(شاعری کی نقل تین طرح کی ہوسکتی ہے)

(۱) چونکہ شاعر کا کام بھی مصوّر یا کسی اور صنّاع کی طرح نقل کرنا ہے، اس لیے اُس کی نقل کے موضوع تین ہی طرح کے ہوسکتے ہیں۔ (ل) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کرسکتا ہے جیسی وہ تھیں یا ہیں۔ (ب) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں، یا بیان کی جاتی ہیں، (ج) یا جیسے اُنھیں ہونا چاہیے۔

(۲) شاعر کا ذریعۂ اظہار الفاظ ہیں خواہ وہ عام ہوں یا انوکھے یا تشبیہی یا زبان کی اُن مختلف تبدیلیوں اور جدّتوں سے آراستہ جن کے استعمال کا شاعر کو حق ہے۔

(۳) مزید برآں یہ کہ صحیح ہونے کا معیار شاعری میں کچھ اور ہے اور سیاست اور دوسرے فنون میں کچھ اور۔

(شاعری میں دو طرح کی غلطی ممکن ہے (۱) اصلی یا (۲) اتفاقی)

خود شاعری کی غلطی دو ہی طرح کی ہوسکتی ہے یا تو اصلی یا اتّفاقی۔ اصلی غلطی یہ ہے کہ شاعر میں نقل کرنے کی صلاحیت موجود نہ ہو پھر بھی وہ نقل کی کوشش کرے اس صورت میں اس کی شاعری اصلی اعتبار سے غلط ہوگی۔ اتفاقی غلطی یہ ہے کہ وہ

اچھی طرح نقل تو کر سکتا ہو مگر انتخاب میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہو ــــ مثلاً وہ ایک گھوڑے کے متعلق یہ بیان کرتا ہو کہ وہ دونوں سیدھے پاؤں بیک وقت اُٹھاتا ہو ــــ یا اگر وہ طب کے متعلق کچھ لکھتے میں ناممکن باتیں لکھ مارتا ہو اور دوسرے فنون کے متعلق اسی طرح کی غلطیاں کرتا ہو تو یہ سب غلطیاں شاعری کی اصلی غلطیاں نہیں کہی جاسکتیں بلکہ اتفاقی غلطیاں ہیں۔

(۲)

مذکورہ بالا بیانات کی بنا پر ہم نقادوں کے شکوک یا اعتراضات کا جواب دے سکتے ہیں۔

(شاعری کی اصلی غلطی فن کی غلطی ہو)

پہلے اُن امور کو لیجیے جن کا شاعر کے اپنے فن سے تعلق ہو۔ اگر اس سے اس کے فن کا مقصد (مقصد کا ہم ذکر کر چکے ہیں) حاصل ہوتا ہو تو یہ غلطی قابلِ التفات نہیں۔ کیونکہ اس غلطی کی وجہ سے نظم کا کوئی نہ کوئی حصہ زیادہ پُر اثر معلوم ہوتا ہو۔ "ہیکٹر" کے تعاقب کے واقعے کی مثال لیجیے۔ اگر شاعری کے خاص اصول کو توڑے بغیر بھی مقصد حاصل ہو سکتا یا اس سے بہتر نتیجہ نکل سکتا تو اس صورت میں یہ غلطی ناقابلِ معافی ہوتی، کیونکہ غلطی کیسی ہی کیوں نہ ہو، اگر ممکن ہو تو اس سے احتراز ہی کرنا چاہیے۔

یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ غلطی کا اثر فن شاعری پر پڑتا ہو یا کسی معمولی سے واقعے پر۔ مثلاً یہ نہ جاننا کہ ہرن کے سینگ ہوتے ہیں۔ اتنی بڑی غلطی نہیں جتنی کہ بھونڈے پن سے اس کی تصویر کھینچنا ہو۔

(۳)

(شاعر کسی بات کو یہ بھی بیان کرسکتا ہو جیسے وہ ہو نہیں مگر جیسا اُسے ہونا چاہیے)

مزید برآں اگر یہ اعتراض کیا جائے کہ شاعر نے کوئی بات ایسی کہی ہو جو حقیقت کے مطابق نہیں تو وہ جواب دے سکتا ہو میں نے اس کو اس طرح بیان

کیا ہی جیسا کہ اُسے ہونا چاہیے۔ سوفوکلیز نے (نکتہ چینیوں کے) اعتراض کا یہی جواب دیا تھا:۔ "میں انسانوں کو اس طرح پیش کرتا ہوں جیسا کہ اُنھیں ہونا چاہیے، یوری پیڈیز اس طرح پیش کرتا ہی جیسے کہ وہ ہیں"۔ اور یہ جواب بہت مناسب تھا۔

اگر شاعر کا بیان اِن دونوں طریقوں میں سے کسی پر پورا نہیں اُترتا تو وہ یہ کہہ سکتا ہی کہ اُس نے واقعات کو یوں بیان کیا ہی جیسے کہ وہ مشہور ہیں اور سمجھے جاتے ہیں۔ دیوتاؤں کی شاعرانہ مدح اسی قسم کی ہوتی ہی۔ زینوفینس (Xeno Phanes) نے کہا ہی کہ نہ یہ بیانات سب سے بہتر ہیں نہ سب سے سچے مگر یہ ایسی رائیں ہیں جو دوسروں سے وقتاً فوقتاً سُن کر مستعار لی گئی ہیں۔ بہرصورت یہ باتیں ایسی ہیں جو کسی کو ٹھیک نہیں معلوم۔

یہ بھی ہوسکتا ہی کہ شاعر کا بیان حقیقت کے بالکل مطابق ہو اور حقیقت کو اعلیٰ بنا کے نہ دکھاتا ہو۔ مثلاً سوتے ہوئے سپاہیوں کے اسلحہ کی یہ تعریف :۔ "اُن کے پاس ہی زمین پر ان کے نیزے سیدھے سیدھے نصب تھے"۔ یہ اُس زمانے کا دستور تھا اور اب بھی اہل الیریا کا یہی دستور ہی۔

(۴)

(جو کچھ شاعر نے کہا ہی اس کو موقع کے لحاظ سے جانچنا چاہیے)

یہ جانچنے کے لیے کہ شاعر نے کسی کردار سے جو کچھ کہلوایا ہی یا جو کام کرایا ہی وہ ٹھیک ہی یا نہیں ہمیں صرف اُس تقریر یا اُس عمل ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا چاہیئے بلکہ ان امور کو بھی کہ کس نے یہ تقریر کی ہی یا یہ کام کیا ہی، کس سے مخاطب ہو کے اُس نے یہ تقریر کی ہو اور کب، اور کس طریقے سے اور کس مقصد کے لیے۔ مثلاً اس کا مقصد کسی بہتر خوبی کو پیدا کرنا یا کسی زیادہ بدنما خرابی کو رفع کرنا تو نہیں تھا؟

(۵)

(اعتراضات اور زبان)

اگر شاعر کی زبان کی طرف توجہ کی جائے تو بہت سے اعتراضات کو رفع کیا

جاسکتا ہی۔ مثلاً اس شعر کو لیجئے :۔

"خچرّوں اور کتّوں پر وبا کا سب سے پہلے اثر ہوا۔"

اس شعر کی مدافعت یہ کہہ کے کی جاسکتی ہی کہ شاعر نے "خچرّوں" کو دراصل خچروں کے معنی میں نہیں استعمال کیا کہ بلکہ ایک اجنبی محاوروں کی بنا پر "پاسبانوں" کے معنی میں استعمال کیا ہی۔

یا مثلاً وہ مصرع جس میں ڈولون کا ان الفاظ میں ذکر ہی :۔"اس کا جسم دیکھنے میں کریہہ تھا۔" اس کے معنی یہ نہیں کہ حقیقت میں اُس کا جسم کریہہ تھا بلکہ یہ کہ اُس کا چہرہ بدشکل تھا۔ یہ محاورہ اہل اقریطش کا ہی جس کو شاعر نے استعمال کیا ہی۔ یا مثلاً یہ فقرہ "شراب کی آمیزش تیز کرو" اس کے یہ معنی نہیں کہ تیز شراب پینے والوں کے لیے شراب کو دو آتشہ کردو۔ بلکہ یہ کہ شراب کو جلدی سے آمیزش دو۔

کبھی ایسا بھی ہوتا ہی کہ جو بیان کیا گیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں :۔" اب رات کو تمام دیوتا اور انسان محوِ خواب تھے"۔ لیکن اُس کے فوراً بعد ہی شاعر کہتا ہی :۔ "کبھی کبھی جب وہ لڑائی کے میدان کی طرف دیکھتا تو بانسریوں اور شہنائیوں کی آواز پر اُسے تعجب ہوتا"۔ پہلے مصرع میں "تمام" بطور استعارے کے استعمال ہوا ہی جس کا اصلی مفہوم "اکثر" ہی۔

کبھی کبھی تاکیدِ لہجہ پر غور کرنے سے شاعر کے مفہوم کا پتہ چلتا ہی۔

کبھی (اگر کوئی مشکل شعر ہو تو) صحیح تلفظ کا خیال رکھنے سے شعر کے اصلی معنی سمجھ میں آجاتے ہیں۔

اِس کا خیال رکھنا چاہیئے کہ کبھی کبھی کسی لفظ کے معنی مبہم بھی ہوتے ہیں۔ روزمرّہ کی بول چال سے بعض الفاظ کی وضاحت ہوتی ہو۔ مثلاً (عام یونانی

بول چال میں) شراب کا لفظ ملی جُلی پینے کی چیز کے لیے بھی استعمال ہوتا ہی۔ اِس لیے "جب گینی میڈ (Ganymede) نے جوپیٹر کے لیے شراب اُنڈلی" کے معنی دوسرے ہیں۔ کیونکہ دیوتا کبھی شراب نہیں پیتے۔ اسکی تاویل یوں کی جاسکتی ہو کہ یہ محض استعارہ ہی۔ اسی طرح لوہاروں کو "پیتل بنانے والے" بھی کہا جاتا ہو، یہ بھی استعارہ ہی۔

جب کسی مصرع میں کوئی لفظ بلحاظ معنی متضاد معلوم ہوتا ہو تو اس کا لحاظ رکھنا چاہیئے کہ اس موقع پر اس کے کتنے مختلف معنی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً اس مصرع کو لیجئے۔ "نیزہ وہاں جم کے رہ گیا" اس کے معنی اس موقع پر یہ ہیں کہ نیزہ کو روک دیا گیا یا نیزے کا وار پلٹ دیا گیا۔

کسی لفظ کے تمام تر مختلف معنی معلوم کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہی کہ اس لفظ کے مخالف جتنے مفہوم ہیں اُن سب کو پیشِ نظر رکھا جائے۔

گلاکن (Glaucon) نے سچ کہا ہی:— "اکثر نقّاد کسی بات کو بلا وجہ جیسا جب چاہتے ہیں سمجھ لیتے ہیں۔ اور پھر اپنے ہی نکالے ہوئے نیتجوں کو صحیح سمجھ کر اُن کی بنا پر بحث کرتے ہیں۔ جب ایک بار وہ اپنی رائے ظاہر کر دیتے ہیں تو پھر جو کچھ اُن کی رائے کے خلاف یا اس سے مختلف ہو اُس کو غلط قرار دے کے اس پر اعتراض کرتے ہیں"۔ مثلاً اکاریس (Icarius) کے متعلق جو متنازعہ فیہ مسئلہ ہی اس پر نقّادوں کی رائے یہ ہی کہ وہ لے سی ڈے مون کا رہنے والا تھا اور جب ٹیلی ماکس (Telemachus) نے اس ملک کا سفر کیا تو وہ اس سے ضرور ملا ہوگا۔ لیکن اہلِ سفالینا میں یہ روایت عام ہی کہ یولی سیز کی بیوی اُن کے اپنے وطن کی رہنے والی تھی، اور وہ کہتے ہیں کہ اُس کے باپ کا نام اِکاریس نہیں بلکہ اکاڈیس تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہی کہ غالباً نقّادوں کا یہ سارا اعتراض محض

ایک غلطی پر مبنی ہے۔

(۶)

(نا ممکنات استعمال)

عام طور پر ناممکنات کے استعمال کو تین بنیادوں پر جائز سمجھا جاسکتا ہے:۔ (۱) اگر اُن سے شاعری مقصد حاصل ہوتا ہے (۲) یا اگر اُن سے واقعات جیسے ہیں اُس سے بہتر معلوم ہو سکتے ہیں، (۳) یا اگر رائے عامہ اُن کو تسلیم کر سکتی ہے۔ اِن صورتوں میں ناممکنات کا استعمال جائز ہے۔

جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق ہے، قرینِ قیاس ناممکنات کو ممکن لیکن خلافِ قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔

اس لحاظ سے کہ واقعات جیسے ہیں اُس سے بہتر بنا کے دکھائے جائیں شاعر کو زیوکسس (Zeuxis) کی تصویروں کی طرح شبیہہ کو اصل سے زیادہ مکمل بنا کے پیش کرنا چاہیے۔

رائے عامہ، یا عام طور پر جن چیزوں کو مانا جاتا ہے اُن کے لحاظ سے بعید از قیاس اور مہمل باتوں کو بھی شاعری میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ اس قسم کی باتیں اکثر درحقیقت بعید از قیاس نہیں ہوتیں۔ کیونکہ "یہ قرینِ قیاس ہے کہ ایسی بہت سی باتیں پیش آجائیں جو قرینِ قیاس نہیں۔

(۷)

(تنقید میں منطقی استدلال اور جرح کی ضرورت)

جو باتیں ہمیں متضاد معلوم ہوں ہم ان کی اس طرح جانچ کریں جیسے منطقی حجت اور استدلال میں کی جاتی ہے —— یعنی کیا یہ بات انہی معنوں میں کہی گئی ؟ کیا اس کا یہی تعلق ممکن ہے ؟ کیا اس کا یہی مطلب ہے۔ اِس مسئلے کو اس طرح حل کرنا چاہیے کہ شاعر آخر کہنا کیا چاہتا ہے، یا کوئی سمجھ دار آدمی اس سے کیا نتیجہ نکال سکتا ہے۔

(۸)

اگر خلافِ قیاس واقعات یا بیہودہ اطوار کا بلا ضرورت استعمال کیا جائے تو بے شک تنقید میں اُن پر بجا طور پر سخت اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ اِس کی مثال یوری پے ڈیز کے ڈرامے " ایجی اس " (Aegeos) کے خلافِ قیاس واقعات یا اُس کے ڈرامے " آرسٹیز " میں مینی لاس کی بیہودہ سیرت ہے۔

پس تنقید نگاروں کے اعتراضات کی بُنیادیں پانچ ہیں :۔ (۱) وہ کسی واقعے کو ناممکن قرار دے لیتے ہیں، (۲) یا خلافِ قیاس، (۳) یا مخربِ اخلاق یا (۴) متضاد، (۵) یا فنّی اعتبار سے غلط۔ ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں اس سے اِن اعتراض کے جوابات جو تعداد میں بارہ ہیں، اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

پانچواں حصّہ

ٹریجڈی، رزمیہ شاعری سے افضل ہے

(۱)

یہ سوال بھی کیا جا سکتا ہے کہ نقل کے لیے کون سا طریقہ بہتر ہے۔ حزنیہ یا رزمیہ؟ اگر یہ مان لیا جائے کہ جو فن زیادہ نفیس ہے وہ مقابلتاً بہتر بھی ہوگا اور ہر طرح سے نفیس وہی فن ہوگا جو بہتر قسم کے ناظرین کو پسند آئے تو اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ وہ فن جو ہر چیز اور سب طرح کی نقل کرتا ہے یقیناً غیر شائستہ ہوگا اور اس میں نفاست نہ ہوگی۔ اس آخر الذکر قسم کے فن میں سامعین کو اس قدر کُند ذہن سمجھا جاتا ہے کہ اداکار اپنی طرف سے بہت سی چیزوں کا اضافہ کر دیتے ہیں اور طرح طرح کی حرکتیں کرتے ہیں۔ مثلاً وہ لوگ جنھیں اچھی طرح بانسری بجانا نہیں آتا۔ مدوّر حرکت کی نقل کرتے ہیں تو چکّر لگاتے ہیں اور جب وہ "سلا" راگ بجاتے ہیں تو سرِ طائفہ کو گھیر لیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے ٹریجڈی میں بھی یہی نقص ہے۔ پُرانے اداکاروں کی نئے اداکاروں کے متعلق جو رائے ہے ذرا سُنیے منِس کس (Mynniscus) کالی پے ڈیز (Callippides) کو بندر کہتا تھا کیونکہ وہ اداکاری میں بہت مبالغہ کر جاتا تھا، اور پنڈارس (Pindarus) کو بھی لوگ ایسا ہی سمجھتے تھے۔ ٹریجڈی کے فن کو رزمیہ شاعری سے وہی نسبت دی جاتی ہے جو نئے اداکاروں کو پُرانے اداکاروں سے ہے۔ اس بنا پر ہم سے کہا

جاتا ہے کہ رزمیہ شاعری شایستہ سامعین کو خطاب کرکے لکھی جاتی ہے اور وہ اشارات (ایکٹنگ) کی محتاج نہیں۔ ٹریجڈی پست تر عوام الناس کے لیے لکھی جاتی ہے اور چونکہ اس لحاظ سے وہ غیر شایستہ ہے، اس لیے وہ مقابلتاً کم درجے کی ہے۔

(۲)

{مذکورۂ بالا دلائل کا امتحان اور ان کا جواب}

لیکن سب سے پہلے تو یہ کہ مذکورۂ بالا الزام در اصل اداکار (ایکٹر) کے فن سے متعلق ہے، شاعر کے فن سے نہیں۔ کیونکہ رزمیہ نظم سناتے وقت داستان گو بھی اشارات میں مبالغہ کرسکتا ہے اور تصنّع برت سکتا ہے۔ چنانچہ داستان گو سوسس ٹراٹس (Sosistratus) کا یہی دستور تھا۔ یا موسیقیانہ نظمیں سناتے میں مناسِتھس (Mnasithus) بھی اسی طرح اشارات میں مبالغہ کرجاتا تھا۔ مزید برآں ہر طرح کی اداکاری کو غلط نہیں قرار دیا جاسکتا جیسے ہر طرح کے ناچ کو غلط نہیں سمجھا جاتا — بلکہ صرف بے جا اداکاری غلط سمجھی جاسکتی ہے — مثلاً اُس قسم کی اداکاری جس پر کالی پے ڈیز نے اعتراض کیا تھا۔ یا اُن لوگوں کی اداکاری جو فاحشہ عورتوں کی نقل کرتے ہیں۔ اور جن پر اب بھی اعتراض کیا جاتا ہے۔

پھر یہ کہ ٹریجڈی بھی رزمیہ شاعری کی طرح بلا ایکٹنگ کے، اثر کرسکتی ہے۔ اگر ٹریجڈی کو پڑھا جائے تب بھی اُس کی طاقت اور اثر عیاں ہوتا ہے۔ اس لیے اگر دوسری تمام باتوں میں ٹریجڈی کی افضلیت تسلیم کی جائے تو اس سقم کے متعلق ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ٹریجڈی کا ذاتی سقم نہیں۔

(۳)

{ٹریجڈی کئی لحاظ سے افضل ہے}

ٹریجڈی کئی لحاظ سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب اس میں موجود ہیں۔ وہ رزمیہ شاعری کی بحر بھی اختیار کرسکتی ہے۔ اور پھر اس میں وہ موسیقی اور آرائش کے ذریعے غیر معمولی اضافہ کرتی ہے۔ اِن کی وجہ سے تخئیل اور

زیادہ بلند معلوم ہوتا ہے، اور بہت واضح طور پر لُطف آتا ہے۔

خواہ اُس کو پڑھا جائے یا اُسے اسٹیج پر دیکھا جائے اس کا اثر بہت صاف اور واضح ہوتا ہے۔

پھر یہ کہ اُس کی نقل کا مقصد بہت تھوڑے عرصے میں تکمیل کو پہنچ جاتا ہے۔ مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے۔ لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہوسکتا۔ مثلاً اگر سوفوکلیز کے ڈرامے "اے ڈی پس" کے طول کو "ایلیڈ" کے برابر بڑھا دیا جائے تو اُس میں وہ لُطف نہیں رہے گا۔

مزید برآں یہ کہ رزمیہ نقل میں وحدت کم ہوتی ہے۔ یہ اس سے ظاہر ہے کہ ایک رزمیہ نظم کے مواد سے بہت سی ٹریجڈیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ رزمیہ نظم کے لیے شاعر اگر ایسی رویداد چنے جو پوری طرح واحد ہو تو ایسی رویداد کو یا تو اختصار سے بیان کرسکتا ہے اور اس صورت میں نظم بہت چھوٹی اور ناقص معلوم ہوگی، یا اُسے طوالت دی جاسکتی ہے، اس صورت میں قصّہ بہت کمزور اور پھُس پھُسا معلوم ہوگا۔

رزمیہ نظم میں وحدت کا قائم رہنا بہت مشکل ہے

برخلاف اس کے اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ رزمیہ نگار ایسی رویداد چُنے جس میں بہت سے عمل ہوں تو اِس صورت میں اُس کی نقل میں وحدت باقی نہیں رہے گی۔ اس کی مثال یہ ہے کہ "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" میں بھی بہت سے ایسے ضمنی حِصّے ہیں جن میں سے ہر ایک جداگانہ عظمت اور وحدت رکھتا ہے پھر ان نظموں کی ترتیب ممکنہ حد تک مکمل ہے۔ اور عمل تقریباً واحد ہی ہے۔

(۴)

پس اگر ان تمام باتوں میں ٹریجڈی رزمیہ شاعری سے افضل ہے اور اگر

وہ اپنا خاص مقصد مِن حیث الفن زیادہ اچھی طرح پورا کرتی ہے — کیونکہ ہر فن کا مقصد یہ نہیں کہ اتفاقی طور پر اس سے حظ حاصل ہو بلکہ یہ کہ اس سے اسی قسم کا حظ حاصل ہو جو اُس کا خاص مقصد ہے۔ یہ ہم پہلے ہی لکھ چکے ہیں — تو اس سے یہ نتیجہ صاف طور پر نکلتا ہے کہ ٹریجڈی مقابلتاً افضل اور بہتر ہے اور وہ اپنے مقصد کی بہتر طریقے پر تکمیل کرتی ہے۔

حُزنیہ اور رزمیہ شاعری، اُن کے مختلف حِصّوں اور اُن کی قسموں، اِن حصّوں کی تعداد اور ان کے باہمی فرق، نظموں کی اچھائی یا بُرائی نقّادوں کے اعتراضات اور اُن کے جوابات، اِن سب امور کے متعلق ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں، کافی ہے۔

ضمیمہ

اشارات و تلمیحات

[صرف اُنھیں اشارات یا تلمیحات کی تشریح کی گئی ہو جو ارسطو کی کتاب کے متن میں ہیں۔ اس سلسلے میں ناظرین کو یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ یونان میں کئی ڈرامانگاروں نے ایک ہی عنوان پر ڈرامہ لکھا ہو۔ ان صورتوں میں صرف اُن مصنّفوں کا ذکر کیا گیا ہو جن کے اس نام کے ڈرامے مشہور ہیں یا جن کا ارسطو نے ذکر کیا ہی۔]

ارسٹوفینز (ارسٹوفینس) (Aristophnes) ایتھنز کا مشہور کامیڈی نگار اور افلاطون کا ہم عصر ۴۴۸ق۔م میں پیدا ہوا اور ۳۸۸ق۔م میں وفات پائی۔ ۴۲۷ء میں اُس نے کامیڈی نگاری شروع کی۔ اُس کے صرف گیارہ ڈرامے محفوظ ہیں۔ باقی تینتیس ۳۳ ضایع ہو گئے۔ کامیڈیوں میں "بادل" "مینڈک" اور "طیور" بہت مشہور ہیں۔ اس کی کامیڈیوں میں جذبات، تخیّل اور فہم کی آمیزش ہی۔ اور ہجو اور طنز کا اسے بڑا ملکہ تھا۔

اری فائل - (Eriphyle) یونانی ڈرامانگار اسٹی ڈاماس کے ڈرامے "ال کیمون" کی ہیروئن۔ یونانی دیومالا میں یہ عورت اڈراسٹس کی بیوی تھی۔ اِسے ایک ہار رشوت میں دیا گیا اور اس رشوت کے

معاوضے میں اس نے اپنے شوہر کو تھیبس کی لڑائی میں شریک کرادیا جس میں وہ مارا گیا۔ اس کے بیٹے ال کیمون نے ماں کو قتل کر کے باپ کا انتقام لیا۔

اسکائی لس (اسکی لس) (Aeschylus) یونان کا قدیم ٹریجڈی نگار۔ ایتھنز کے قریب ۵۲۵ھ ق۔م میں ایک ذی وقار گھرانے میں پیدا ہوا۔ ایرانیوں کے مقابل میراتھان اور سالامس کی لڑائیوں میں شریک رہا۔ پچیسویں سال ٹریجڈیاں لکھنی شروع کیں۔ کچھ دن سسلی میں بھی رہا۔ ڈراما میں سوفوکلیز اس کا سب سے بڑا رقیب تھا۔ ۴۵۶ھ ق۔م میں سسلی میں وفات پائی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے نوّے ٹریجڈیاں لکھیں جن میں سے بیاسی کے نام یونانی ادب میں جا بجا پائے جاتے ہیں۔ لیکن صرف سات ٹریجڈیاں محفوظ ہیں۔ اِن میں سے "اہلِ ایران" "تھیبس کے مقابل سات" "مقید پرومے تھیس" اور "اگامم نان" بہت مشہور رہیں۔ اس کے اسلوب میں عظمت و شوکت اس کے افکار فلسفیانہ ہیں اور فنی لحاظ سے ٹریجڈی نگاری میں کمال رکھتا تھا۔

افی جے نیا (Iphigenia) کئی ڈراما نگاروں نے اس عنواں پر ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سے یوری پڈس اور سوفوکلیز کے ڈراموں کا ارسطو نے ذکر کیا ہے۔ یوری پیڈیز نے بھی اس کے متعلق ڈرامے لکھے ہیں۔ افی جے نیا (ڈرامے کی ہیروئن) اگامم نان اور کلی ٹیم نسٹرا کی بیٹی تھی۔ اس کے باپ پر اُس کی قربانی فرض قرار دی گئی تھی۔ لیکن وہ اُسے بچا کر کریمیا لے آیا۔ یہاں وہ ایک دیوی کی پجارن بنی۔ اُس کا فرض یہ تھا کہ ہر اُس اجنبی کو دیوی پر قربان کرے جس کا

جہاز ساحل سے ٹکرا کر ٹوٹے۔ اِن کشتی شکستہ بدنصیبوں میں اُس کا بھائی بھی شامل تھا۔ لیکن عین قربانی کے وقت دونوں ایک دوسرے کو پہچان گئے اور اُس کا بھائی اُسے وہاں سے لے گیا۔ اُس کی بہن الکٹرا یہ سمجھ کے کہ وہ اُس کے بھائی اوریس ٹیز کو قتل کرچکی ہو اُس کا خون کرنا ہی چاہتی تھی کہ اوریس ٹیز دوبارہ زندہ سلامت آ پہنچا اور اُس کی جان بچی۔

اِکاریس۔ (Icarius) شراب کے دیوتا ڈایونی سس کا میزبان جس نے اُسے انگور کی کاشت سکھائی۔ لوگوں نے یہ سمجھ کے کہ وہ شراب میں زہر دیتا ہو اُسے مار ڈالا۔

اگاتھان۔ (Agathon) ایتھنز کا رہنے والا ٹریجڈی نگار شاعر۔ افلاطون اور یوری پیڈیز کا دوست تھا۔ مقدونیہ کے دربار سے بھی وابستہ رہا۔ اِس کے اسلوب کی ارسٹو فینیز نے ہنسی اُڑائی ہو۔ اور اس کی بدعتوں (خصوصاً سنگت میں اُس کی بدعتوں) پر ارسطو نے اظہار ناپسندیدگی کیا ہو۔

السی بائے ڈیز۔ (Alcibiades) افلاطون کا دوست اور معشوق۔ اس کا ذکر اس کے اکثر "مکالمات" میں ہو۔ السی بائے ڈیز بڑا بہادر اور نامور سپاہی بھی تھا۔

ال کمیون۔ (Alcmeon) ایسٹی ڈاماس کے ڈرامے کا عنوان۔ اور اُس ڈرامے کا ہیرو۔ اس نے اپنے باپ کا انتقام لینے کے لیے اپنی ماں اری فائل (ملاحظہ ہو اری فائل) کو قتل کیا۔

الکٹرا۔ (Electra) کئی ڈراموں کا عنوان۔ اِن ڈراموں کی ہیروئن جو

اگا مم نان اور کلی ٹیم نسٹرا کی بیٹی اور انی جے نیا (ملاحظہ ہو "انی جے نیا") اور اورس ٹیز کی بہن تھی۔

امپی ڈوکلیس۔ (Empedocles) یونانی مفکر اور فلسفی جو سسلی میں ۴۹۰ ق۔م میں پیدا ہوا۔ جمہوریت کا حامی اور شاہ پرستی کا بڑا دشمن تھا۔ بڑا نامی حکیم اور طبیب تھا۔ ارسطو اِسے طبیعیات کا عالم مانتا ہو، شاعر نہیں مانتا۔

انٹی گون۔ (Antigone) کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کی ہیروئن کا نام اے ڈی پس کی بیٹی تھی۔ اُس کے مرنے کے بعد وہ تھیبس واپس آئی اور اپنے چچا کریون کے حکم کے خلاف اپنے بھائی کی تدفین کی۔ اس جرم کی پاداش میں اُسے زندہ دفن کر دیا گیا۔ اور اپنی قبر میں اُس نے خودکشی کر لی۔ اُس کے چچازاد بھائی اور منگیتر ہے مون نے جو کریون کا بیٹا تھا اُس کی لاش کے پاس خودکشی کی — سوفوکلیز نے اس قصّے کو یوں بیان کیا ہو۔ اور بھی کئی طریقوں سے یہ قصّہ قلم بند کیا گیا ہو۔

اوڈی سی۔ (Odyssey) ہومر کی مشہور و معروف رزمیہ نظم جس میں اوڈی سیس (یا یولی سیز) کی کہانی بیان کی گئی ہو۔ (ملاحظہ ہو اوڈی سیس۔)

اوڈی سیس۔ ہومر کی نظم کا ہیرو اِتھاکا کا بادشاہ تھا۔ اگا مم نان کے اصرار پر اپنے شیر خوار بچے ٹیلی ماکس کو چھوڑ کے ٹرائے کے محاصرے میں شریک ہوا۔ اور وہاں بڑی بہادری دکھائی۔ جب وہ ٹرائے سے واپس ہو رہا تھا تو پے در پے اتفاقات کی وجہ سے وہ ایک مقام سے دوسرے مقام کو بھٹکتا رہا۔ اور طوفان کے تھپیڑے کھاتا رہا۔ تھریس

کے قریب ایک جزیرے پر اس کے بہتر ساتھی مارے گئے۔ پھر بادِ مخالف نے اُسے افریقہ کے ساحل پر پہنچایا جہاں کنول خور بستے تھے۔ وہاں سے وہ دیووں کے ملک میں پہنچے جو آدم خور تھے۔ ان سے بچ نکلنے کے بعد اس پر سمندر کے دیوتا کا غضب نازل ہوا اور اس کے جہازوں نے اور زیادہ بھٹکنا شروع کیا۔ ایک جادوگرنی نے اس کے بہت سے ساتھیوں کو سُور بنا دیا لیکن بالآخر اس سے بھی نجات ملی۔ اور یہ جادوگرنی جس کا نام سرسَس تھا، اس کی دوست بن گئی۔ اُسی کے مشورے کے مطابق اوڈی سی اور اُس کے ساتھیوں نے پھر لنگر اُٹھایا لیکن ایک مقدس جزیرے پر قربانی کا گوشت کھانے سے اس کے ساتھیوں پر دیوتا زیس (یا جوپیٹر) کا غضب نازل ہوا اور بجلی سے جہاز کے دو ٹکڑے ہو گئے۔ سب ساتھی ڈوب گئے صرف اوڈی سیس باقی بچا ــــ قصہ مختصر بیس سال طوفان کے تھپیڑے کھانے کے بعد ایک اجنبی جہاز میں وہ اپنے وطن واپس پہنچا۔ اس اثنا میں اس کے بیٹے ٹیلی ماکس کو مخالفین چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھے۔ اوڈی سیس فقیر کے بھیس میں ایک وفادار چرواہے کے یہاں مہمان ہوا۔ یہیں اس کا بیٹا اس سے آکے ملا۔ اور اس نے اس کے مخالفین سے انتقام لیا اور اُس کے بعد صلح ہو گئی اور اس نے آرام سے زندگی کے آخری دن گزارے۔ (ملاحظہ ہو یولی سیز)۔

اوریس ٹیز۔ (Orestes) کئی ڈراموں کا عنوان۔ اِن ڈراموں کا ہیرو انی جے نیا کا بھائی (ملاحظہ ہو انی جے نیا)۔ ہومر نے بھی اس کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس کی ماں کلی ٹیم نسٹرا اور اُس کا عاشق ایجس تھس اُس

کے باپ اگامم نان کے قاتل تھے۔ وہ اپنی بہن الکٹرا کے مشورے سے اس قتل کا بدلہ لے کے اپنی ماں اور اُس کے عاشق کو قتل کرتا ہی انی جے نیا کے قصّے میں اس کا جو قصّہ ہی اس کو یوری پیڈیز، اسکائی لس اور دوسرے ڈراما نگاروں نے بیان کیا ہی۔ آخر میں اپنے رقیب کو مار کے اس نے اپنی منگیتر سے شادی کی جو مینی اس کی بیٹی تھی۔ اِس شادی سے اسپارٹا کی حکومت اُسے ملی۔ اُسے ایک سانپ نے کاٹ لیا اور اسی سے وہ مرا۔

ایپی کارمس ۔ (Epicarmus) یونانی کامیڈی نگار ۵۴۰ھ ق م تا ۴۵۰ھ ق۔م اس کی عمر کا بیشتر حصّہ صقلیہ میں گزرا۔ کامیڈی کی تعمیر و ارتقا میں اس کا بڑا حصّہ ہی۔ یونانی ادب میں اس کے پینتیس ڈراموں کا ذکر ہی لیکن زمانے کی دست بُرد سے اب صرف چند ہی ٹکڑے محفوظ ہیں۔ اس کے ڈراموں میں سنگت نہیں ہوتی تھی۔ اور تخیّل کا رجحان فلسفیانہ تھا۔ کہا جاتا ہی کہ وہ فیثا غورث کا دوست تھا۔ افلاطون نے اُسے کامیڈی نگاروں کا بادشاہ کہا ہی۔

ایجیس تھس ۔ اوریس ٹیز اور اگامم نان کے متعلق ڈراموں میں ایک کردار۔ یہ اگامم نان کی بیوی کلی ٹیم نسٹرا کا عاشق اور آشنا تھا اور اگامم نان کا قاتل۔ اِسے اوریس ٹیز نے قتل کیا۔ (ملاحظہ ہو "اوریس ٹیز")

ایجی اس ۔ (Aegius) یوری پے ڈیز کا ڈرامہ۔ اس نام کے ڈرامے کا ہیرو۔ یونان کے غیر معروف اور ثانوی درجے کے بہادروں میں سے ہی۔

ایچی لس ۔ (Achilles) یونان کا مشہور اور نامور ہیرو جو دیوتا زیس (جوپیٹر) کی اولاد سے تھا۔ اس کی پرورش بڑے ناز و نعم سے ہوئی کچھ دنوں

تک لڑکیوں میں رکھا گیا لیکن اُس کی شجاعت کا یہ عالم تھا کہ ٹرائے کی لڑائی میں وہ یونان کے تمام بہادر نوجوانوں کا سرتاج تھا جب وہ اور اُس کے ساتھی اگامم نان سے خفا ہو جاتے ہیں۔ تو اہل ٹرائے جنگ جیتنے لگتے ہیں۔ بالآخر وہ پھر لڑنے کو نکلتا ہی اور ٹرائے کا سب سے بڑا ہیرو ہیکٹر بھی اس کو دیکھ کر لرز جاتا ہی۔ ہیکٹر بھاگتا ہی لیکن ایچی لس اُس کا پیچھا کر کے اُسے قتل کرتا ہی۔ ہیکٹر کا بوڑھا باپ اپنے بیٹے کی لاش مانگنے آتا ہی۔ اور ایچی لس بلا زرِ معاوضہ لیے ہوئے لاش اس کے حوالے کر دیتا ہی اور تدفین کے لیے گیارہ دن تک لڑائی روک دیتا ہی۔ بالآخر پیرس کے ہاتھوں وہ مارا جاتا ہی اور وہ اس وجہ سے کہ دیوتاؤں نے اُسے انتخاب کرنے کا موقع دیا تھا کہ یا تو وہ نوجوان مارا جائے اور شہرتِ دوام حاصل کرے یا زندہ رہی لیکن زندگی میں پھر اور کوئی کارِ نمایاں نہ کر سکے۔ ایچی لس نے موت کو ترجیح دی۔

اسے ڈی پس۔ (Oedipus) ہومر نے اس کا قصہ بیان کیا ہی۔ یہ اپنے باپ کو مار کے اپنی ماں ایپی کاسٹے' (یا ایوکاسٹے) سے شادی کر لیتا ہی لیکن جب دیوتا اس راز کو طشت از بام کر دیتے ہیں تو ایپی کاسٹے خودکشی کر لیتی ہی۔ اس قصے پر ٹریجڈی نگاروں، جن میں اسکائی لس اور سوفوکلیز شامل ہیں ڈرامے لکھے اور قصے کو زیادہ وضاحت اور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ پیش کیا ہی۔

یسٹی ڈاماس۔ (Astydamas) یونانی ٹریجڈی نگار شاعر جس نے چار سو بیس ڈرامے لکھے۔ جن میں سے اب ایک بھی محفوظ نہیں۔ ارسطو نے اس کتاب میں اُس کے ڈرامے "ال کیمون" کا ذکر کیا ہی۔

ایلیڈ۔ (Illiad) ہومر کی معرکۃ الآرا نظم جس میں ٹرائے کی جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ ٹرائے کا شاہزادہ پیرس، حسن کی دیوی افروڈائٹی کی مدد سے ایک یونانی شاہزادی ہیلن کو اُڑا لے جاتا ہی۔ انتقام کے لیے یونان کے تمام سردار اگامم نان کی سرکردگی میں ٹرائے پر یورش کرتے ہیں۔ نظم میں بہادروں کی لڑائی اور اُن کے کارنامے بیان کیے گئے ہیں اور جا بجا عاشقانہ قصّے بیان کر کے چاشنی دی گئی ہی۔ بالآخر بہت کچھ خوں ریزی کے بعد اور بہت سے بہادروں کی موت کے بعد یونانی ایک بہت بڑے چوبی گھوڑے میں چھپ جاتے ہیں، یہ گھوڑا قربانی کے لیے دیوار توڑ کر اندر لے جایا جاتا ہی رات کو یونانی اس گھوڑے سے نکل کر ٹرائے پر قبضہ کر لیتے ہیں۔

پالی گناٹس۔ (Polygnotus) ایک نامور یونانی مصوّر جو جزیرہ تھاسوس میں پیدا ہوا، ۴۶۰ھ ق۔م میں ایتھنز پہنچا اور وہیں بس گیا۔

پرومےتھیس۔ (Prometheus) یونانی دیومالا کا ایک دیوتا جس نے سب سے بڑے دیوتا زیس (جوپیٹر) سے بغاوت کر کے انسان کو آگ کا استعمال سکھایا۔ زیس نے اُسے ایک ستون سے باندھ دیا اور ایک شہباز دن بھر اُس کا کلیجہ کھاتا اور رات کو کلیجہ پھر جوں کا توں ہو جاتا۔ بالآخر اس کو اس مصیبت سے رہائی ملی۔ اسکائی لس نے پرومےتھیس کے قصّے پر تین ٹریجڈیاں لکھیں۔

پروٹاگوراس۔ (Protagras) سوفسطائی اور نقّاد جو غالباً ۴۸۰ھ ق۔م میں پیدا ہوا۔ عمر بھر سیاحت میں بسر کی۔ پیری کلیس اس کی بڑی عزت کرتا تھا۔ مگر اپنی دہریت کی وجہ سے یہ ایتھنز سے

نکالا گیا۔ قواعدِ زبان اور علمِ بلاغت کے مطالعے میں اس نے بڑی محنت کی تھی۔

پنڈارس۔ ایک یونانی اداکار۔

پوسون - (Pauson) ایک یونانی مصوّر جس کا ارسطو نے نہ صرف رسالہ "فن شاعری" میں بلکہ رسالہ "سیاست" میں بھی ذکر کیا ہے اور دونوں جگہ اس کو پالی گناٹس کے مقابل کم درجہ قرار دیا ہے۔

تھیوڈک ٹیز - (Theodectes) ماہرِ علمِ بلاغت اور ٹریجڈی نگار۔ اس کی تصانیف سب ضائع ہوگئی ہیں اور صرف کچھ ٹکڑے محفوظ ہیں۔

ٹائی ڈیس-(Tydeus) تھیوڈک ٹیز کے ڈرامے کا عنوان اور اُس کے ہیرو کا نام۔ اپنے چچا کے مارے جانے پر اس نے بھاگ کر آرگوس میں پناہ لی۔ اور وہیں شادی کرلی۔ وہ سات بہادر جو تھیبس کی فوج سے لڑے، ان میں یہ بھی ایک تھا۔ اس کا قد چھوٹا تھا مگر یہ بڑا بہادر تھا۔ لڑائی میں تھیبس کے ایک پہلوان میلانی پس نے اسے سخت زخمی کیا۔ اس کا دشمن میلانی پس مارا گیا تو اس نے اُس کے مغز کا خول توڑ کے اُس کا بھیجا چوس لیا۔ اس پر ایتھینے دیوی جس نے اسے زندگیِ دوام عطا کی تھی بہت ناراض ہوئی اور اسے موت کے حوالے کردیا۔

ٹموتھیس - (Timotheus) ایک یونانی بھجن لکھنے والا شاعر۔

ٹیریس - (Tereus) سوفوکلیز کی ایک ٹریجڈی۔ اس ٹریجڈی کا ایک کردار۔ ڈالس کا بادشاہ تھا اور اس کی شادی پروکنے سے ہوئی تھی۔ اس نے اپنی سالی فِلومیلا کی عصمت دری کی اور پھر اس کی زبان کاٹ ڈالی کہ وہ شکایت نہ کرسکے۔ لیکن فِلومیلا نے اپنی عصمت دری کی کہانی اپنی بہن کو ایک لبادے پر کاڑھ کر بھیجی۔ پروکنے نے انتقاماً اپنے بیٹے کو ذبح

کر کے اس کا گوشت ٹیریس کو کھانے کو دیا۔ جب ٹیریس کو یہ معلوم ہوا تو اس نے دونوں بہنوں یعنی اپنی بیوی اور سالی کو مار ڈالنا چاہا مگر دیوتاؤں نے اُسے باز بنا دیا۔ فلومیلا کو بُلبل اور پر وکنے کو مُرغابی۔

ٹیلی ماکس۔ اوڈی سیس اور پینے لوپی کا بیٹا۔ (ملاحظہ ہو "اوڈی سیس")

ڈیلیاڈ۔ (Deliad) نکوکارس کی رزمیہ نظم۔

ڈی کا یو جے نیز۔ (Dicaeogenes) یونانی ڈرامہ نگار۔ زیادہ مشہور نہیں۔

ڈایونی سیس۔ ایک مصوّر۔ اس کے حالات کا زیادہ پتہ نہیں چلتا۔

زے نارکس۔ سوفرون (ملاحظہ ہو "سوفرون") کا بیٹا تھا۔ خود بھی نقل کے لیے کچھ نہ کچھ لکھتا تھا۔

زینوفے نِس۔ (Xenophanes) یونانی فلسفی اور شاعر جو تقریباً ۵۷۰ھ ق۔م میں ایشیائے کوچک میں پیدا ہوا۔ ایرانیوں کی فتح کے بعد اپنی نظمیں گاتا یونان اور سسلی میں پھرتا رہا۔ آخری عمر جنوبی اطالیہ میں بسر کی۔ اُس کا فلسفیانہ رجحان خدائے واحد کی پرستش کی طرف تھا۔ اور اِس رجحان میں اُس تحریک کی چاشنی پائی جاتی ہی جو بعد میں تصوف کہلائی۔ اس کی ایک اخلاقی نظم کے کچھ حصّے محفوظ ہیں جس میں اس نے شعرا اور فلسفیوں کے مختلف اصول کی ہنسی اُڑائی ہی۔

زیوکسس۔ (Zeuxis) مشہور یونانی مصوّر جو جنوبی اطالیہ میں پیدا ہوا اور پھر عمر کا بیشتر حصّہ یونان کے مختلف شہروں میں بسر کیا۔ وہ تنوّع اور جدّت سے اپنی تصویروں کو آراستہ کرتا تھا۔ اس نے ہیلن کی جو تصویر بنائی تھی۔ اُس کی بڑی شہرت تھی۔ کہا جاتا ہی کہ اُس نے انگوروں کے خوشے کی ایک تصویر اس قدر مطابقِ فطرت بنائی تھی کہ چڑیاں سچ مچ

کے انگور سمجھ کے اُسے نوچتی تھیں۔

سوسس ٹراٹس – (Sosistratus) ایک یونانی داستان گو۔

سوفرون – (Sophron) یونانی ڈوریَن بولی میں نقلوں کا مصنف۔ اس کی نقلیں عوام الناس کی زندگی کی نقل کرتی ہیں اور نیم مزاحیہ ہیں۔ باوجود اس کے کہ یہ نقلیں نثر میں لکھی جاتی تھیں متقدمین اُن کو شاعری کی ایک صنف سمجھتے تھے، اِنھیں نقلوں سے افلاطون نے اپنے "مکالمات" کی ترکیب کا طریقہ ڈھونڈھا ہی۔

سوفوکلیز – (Sophocles) اس کا شمار یونان کے تین نامور ترین ٹریجڈی نگاروں میں ہوتا ہی۔ اس کی پیدایش کی تاریخ غالباً ۴۹۵ ق۔م ہی۔ اسے جسمانی ورزشوں اور گانے بجانے میں یدطولیٰ حاصل تھا۔ جب وہ ستائیس سال کا تھا ٹریجڈی نگاری کے مقابلے میں وہ اسکائی لس سے جیت گیا حالانکہ اسکائی لس اُس سے عمر میں تیس سال زیادہ بڑا تھا۔ پیرے کلیس کے ساتھ ساتھ وہ جنرل کے فرائض بھی انجام دیتا تھا اور عملی سیاست میں بھی حصّہ لیتا تھا۔ اس کے ننو ڈراموں کے نام یونانی ادب میں پائے جاتے ہیں۔ لیکن صرف سات مکمل ڈرامے زمانے کی دستبرد سے محفوظ رہ سکے ان میں سے "اجاکس" "ظالم اے ڈی پس" "انٹی گون" "فلو کٹے ٹیس" بہت مشہور رہیں۔ ڈرامہ کی تعمیر میں اس کا حصّہ یہ ہی کہ اُس نے ایک تیسرے اداکار کا اضافہ کرکے عمل کو طول دیا۔ سنگت کی اہمیت کم کردی۔ لیکن اسے پہلے سے زیادہ پسندیدہ بنا دیا، کردار نگاری میں اسے کمال حاصل ہی۔ خصوصاً نسائی کرداروں کی خوبیاں وہ بڑی خوش اسلوبی سے بیان کرتا ہی۔ متقدمین اُس کی زبان اور اُس کے اسلوب کی بڑی

تعریف کرتے ہیں ۔

سیلا ۔ (Scylla) ٹریجڈی کا نام ۔ ٹریجڈی کی ہیروئن ۔ ہومر نے اوڈی سی میں اس کی خوب تصویر کھینچی ہے ۔ یہ چھ سروں والی مہیب دیونی تھی جو سمندروں کے جانوروں اور مچھلیوں اور آدمیوں کو کھا جاتی تھی ۔

فارمس ۔ (Phromis) سسلی کا ایک مشہور کامیڈی نگار جس نے ڈورین زبان میں کامیڈیاں لکھیں ۔

فلاکسے نس ۔ (Philoxenus) بھجن لکھنے والا شاعر جو عرصے تک سسلی میں درباری شاعر رہا ۔ اور حکمران کی نظموں کو برا بھلا کہنے کے باعث قید ہوا ۔ جب اس نے رہائی پائی تو اور بھی کئی ہجویں لکھیں ۔

فلوکٹے ٹیز ۔ (Philoctetes) اس کے متعلق اسکائی لس، یوری پے ڈیز اور سوفوکلیز نے ٹریجڈیاں لکھیں ۔ یہ اُن یونانی بہادروں میں سے تھا ۔ جو ٹرائے کے محاصرے میں شریک تھے ۔ اس کو سانپ نے کاٹ لیا ۔ اور اِس سے ایسا بدبودار زخم پیدا ہوا کہ دس سال تک وہ الگ پڑا رہا اور لڑائی میں حصہ نہ لے سکا ۔ بالآخر وہ واپس بلایا گیا، اُس کے زخم کا علاج کیا گیا اور اسی کے تیر سے ٹرائے کا شہزادہ پیرس مارا گیا ۔

فی ٹیوٹائی ڈیس ۔ (Phthiotides) ایک اخلاقی ٹریجڈی کا نام ۔

کارسی نس ۔ ایک یونانی ڈرامہ نگار ۔ اس کے حالات کا زیادہ علم نہیں ۔

کالی پی ڈیز ۔ (Callippides) ایک اداکار ۔

کرے ٹس ۔ (Crates) ایتھنز کا شاعر (تقریباً ۴۷۰ ق ۔ م) جس نے کامیڈی کو بہت فروغ دیا ۔

کریون ۔ "انٹی گون" کا ایک کردار ۔ (ملاحظہ ہو "انٹی گون") یہ انٹی گون کا چچا

اور تھیبس کا فرماں روا تھا۔ اسی کے حکم سے وہ ماری گئی۔ کریون کا بیٹا
انٹی گون کا عاشق اور منگیتر تھا۔ اس نے بھی خودکشی کرلی۔

کلی ٹیم نسٹرا ۔ (Clytaemnestra) (ملاحظہ ہو "الکٹرا"۔ "ایجس تھس"
"اگامم نان" "اوریس ٹیز"۔) یہ اگامم نان کی بیوی تھی۔ اپنے عاشق
ایجس تھس کی مدد سے اس نے اپنے خاوند کو قتل کیا۔ انتقام میں اس
کے بیٹے اوریس ٹیز نے الکٹرا کے مشورے سے اس کو اور اس کے
عاشق کو قتل کیا۔

کیرمون ۔ (Chaermon) ایتھنز کا ایک ٹریجڈی نگار (تقریباً ۳۸۰ سنہ ق م)
اس کے ڈرامے تمثیل سے زیادہ پڑھنے کے لیے موزوں تھے۔ اس کی
ایک تصنیف (Cettaur) تمام طرح کی بحروں کا خلط ملط مجموعہ ہی۔

گینی میڈ ۔ (Ganymede) ایک خوبصورت شہزادہ تھا جس کو دیوتا زیس (جوپیٹر)
اُڑا لے گیا اور اپنا ساقی اور معشوق بنایا؛ اور اُسے بقائے دوام عطا
کی۔ کچھ عرصے کے بعد یہ دریائے نیل کے منبع کا دیوتا مانا جانے لگا۔

لن سیس (Lynceus) تھیوڈک ٹیز کی ایک ٹریجڈی کا عنوان۔ اس
ٹریجڈی کا ہیرو۔

مارجی ٹیز ۔ (Margites) ایک نظم جس کو ارسطو ہومر سے منسوب کرتا ہی۔ یہ
نظم ضایع ہوگئی۔

میروپ ۔ (Merope) لے ڈی پس کے متعلق ڈراموں میں ایک کردار۔

مینالپے ۔ (Menalippe) سیلا نامی ٹریجڈی (ملاحظہ ہو "سیلا") کا
ایک کردار۔

میلیاگر ۔ (Meleager) یونانی علم الاصنام میں ایک نامور ہیرو، جو اپنے

ماموؤں کا قاتل تھا اور جس کی ماں نے اُسے انتقام لینے کے لیے قتل کر دیا۔ اس کی جرأت وشجاعت کا بار بار ذکر آتا ہی۔

میگنس ۔ (Magnes) اُن چند کامیڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہی جنھوں نے یونان میں کامیڈی کی بُنیاد ڈالی۔

می نِس کس ۔ (Mynniscus) ایک اداکار۔

نکوکارِس ۔ (Nichocares) شاعر۔ ڈیلیاڈ کا مصنف۔

ہرکیولائی ڈیز ۔ (Herculeides) ایک طویل رزمیہ نظم۔

ہومر ۔ وہ شاعر اور مغنّی جس سے دونوں مشہور نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی منسوب کی جاتی ہیں۔ جو غالباً یونانی شاعری کی اعلیٰ ترین شاہکار ہیں اُس کی شخصیت، اُس کے حالاتِ زندگی اور اُس کے وطن کے متعلق ہم بہت کم جانتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض علما نے اس کے وجود سے بھی انکار کیا اور یہ کہا ہی کہ ایلیڈ اور اوڈیسی مختلف اشخاص کی تصانیف کا مجموعہ ہیں۔ ہومر کے انھوں نے لفظی معنی لیے ہیں کہ یہ لفظ کسی کا نام نہیں بلکہ ایک آئیڈیل مثال کی طرف اشارہ کرتا ہی، جدید تحقیق نے اس کے وجود کو تسلیم کر لیا ہی۔ اس کا وطن سمرنا قرار دیا ہی اور یہ خیال ظاہر کیا ہی کہ اُس نے اپنی نظمیں جزیرہ کیوس پر لکھیں۔ اُس کی زبان میں اِن دونوں مقامات کی قدیم بولی کی چاشنی ہی۔ اس کے متعلق روایت ہی کہ وہ اندھا تھا۔ ہومر کے اندھے ہونے کی روایت غالباً اس طرح پھیلی کہ اُس نے اوڈیسی میں مغنّی ڈیموڈوکس (ملاحظہ ہو تمہید) کو اندھا بتایا ہی۔ ہومر نے رجزیہ شاعری کو رجز کے درجے سے بلند کر کے صحیح معنوں میں اس کی بُنیاد ڈالی۔ یورپ میں اس کی نظمیں، حقیقی معنوں میں پہلی رزمیہ نظمیں

ہیں۔ دونوں ٹرائے کی جنگ یا اُس سے متعلق یا ملحق واقعات بیان کرتی ہیں۔ اِن میں سے ایلیڈ (ملاحظہ ہو "ایلیڈ") ٹرائے کی جنگ کے دسویں سال میں اکاون دن کے واقعات بیان کرتی ہی۔ اور اوڈی سی۔ اوڈی سیس کی واپسی کے واقعات بیان کرتی ہی۔ ہومر کی نظمیں یونان بھر میں گائی جاتی تھیں۔ یہاں تک کہ اسپارٹا جیسے اُجڈ اور وحشی فوجی ملک میں بھی صرف ہومر ہی کا کلام تعلیم کے لیے پڑھایا جاتا تھا۔ ایلیڈ اور اوڈی سی کے سوا اور بھی بہت سی نظموں کو ہومر سے منسوب کیا جاتا ہی۔

ہیروڈوٹس ـ (Herodotus) مشہور یونانی مورّخ جو غالباً ۴۸۴ق م میں بمقام ہیلی کارناسس واقع ایشیائے کوچک پیدا ہوا۔ اس نے ایشیائے کوچک اور سوسہ تک وسطِ ایشیا اور کوہِ قاف کا سفر کیا۔ یونانی جزیروں، مصر، طرابلس الغرب کے سوا یورپ میں دریائے ڈینوب کے دہانے کے ممالک کی بھی سیر کی۔ اس نے ملک کی سیاسی تجویزوں میں بھی حصہ لیا اور دوبارہ جلاوطن کیا گیا۔ اس کی تاریخ اُس کے ہم عصروں ہی میں بہت مقبول ہوچکی تھی۔ وہ پیری کلیز اور سوفوکلیز کا دوست تھا۔ ہیروڈوٹس کی تاریخ سے یونان میں باقاعدہ تاریخ نگاری کی ابتدا ہوتی ہی۔ اس کی تاریخ نگاری کی خصوصیت یہ ہی کہ وہ روایات پر زیادہ اعتبار نہیں کرتا۔ بلکہ تاریخی واقعات کو ممکنہ تحقیق و تنقید کے بعد قلم بند کرتا ہی۔ اس کی تاریخ صرف تین سو بیس سال کے واقعات بیان کرتی ہی لیکن اس میں مختلف نسلوں اور قوموں اور تمدّنوں کے متعلق جو معلومات موجود ہیں وہ بہت بیش بہا ہیں۔ اُس کی

نقطۂ نظر جو تاریخی واقعات کے بیان کی تہ میں جھلکتا ہی۔ یہ ہی خدا کی اعلیٰ مصلحت اور اُس کے مقاصد جو انسان کی بہبودی کے خواہاں ہیں تاریخ کی تہ میں کام کرتے ہیں۔

ہیکٹر ۔ (Hector) پری یالس کا بیٹا اور ٹرائے کا سب سے بہادر ہیرو۔ جس طرح یونانی فوج کی زینت ایچی لس سے تھی، ٹرائے کی فوج کی ہیکٹر سے۔ ایچی لس کے غائبانے میں یہ یونانی فوج کا بُرا حال کر دیتا ہی۔ لیکن ایچی لس اِسے ہرا دیتا ہی (ملاحظہ ہو "ایچی لس") اور یہ مارا جاتا ہی۔

ہیلے ۔ (Helle) ایک ڈرامے کا عنوان۔ اِسی ڈرامے کی ہیروئن کا نام۔

ہے مون Haemon "انٹی گون" (ملاحظہ ہو "انٹی گون") میں ایک کردار۔ انٹی گون کا عاشق اور منگیتر۔

یولی سیز (Ulysses) ملاحظہ ہو "اوڈی سیس" اوڈی سیس کا دوسرا نام۔

یوری پے ڈیز ۔ (Euripides) اسکائی لس اور سوفوکلیز کی طرح اس کو بھی یونان کے بہترین ٹریجڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہی۔ وہ جزیرۂ سالامس میں ۴۸۰ء ق۔م میں پیدا ہوا۔ وہ پرڈاگوراس کا شاگرد رہا۔ اور فلسفے اور علمِ بلاغت میں تعلیم حاصل کی۔ جب وہ پچیس برس کا ہوا تو اُس نے ڈراما نگاری شروع کی۔ وہ سب سے الگ تھلگ رہتا اور کتابوں کا دلدادہ تھا۔ دو مرتبہ اس نے شادی کی اور دونوں بیویاں بے وفا نکلیں۔ ۴۰۶ء ق۔م میں اُس نے انتقال کیا۔ اس کی بکثرت ٹریجڈیوں میں سے صرف اٹھارہ زمانے

کی دست بُرد سے محفوظ رہ سکی ہیں۔ اِن میں سے "ال سس ٹس" "انڈ رو ماکے"۔ "ہے کیوبا"۔ "ہیلنا"۔ "اوریس ٹیز"۔ "افی جے نیا، آلس میں" بہت مشہور ہیں۔ اس کا ایک ساطیری ڈراما "سائکلوپ" بھی محفوظ ہی۔ اسلوب اور ڈرامائی ترتیب میں اس کے طریقے سوفوکلیز سے بہت مختلف ہیں۔ یہ تمہید یا پرولوگ میں قصّہ کو پہلے ہی سے بیان کر دیتا ہی۔ اور جب ڈرامے میں کوئی مشکل ہوتی ہی تو اُسے تائید غیبی کے ذریعے حل کرتا ہی۔ الم ناک حالات کے بیان کرنے اور جذباتِ انسانی کے اظہار میں اسے ید طولیٰ حاصل ہی۔